

تقارير



محمود بقاشيش

الدار المصرية اللبنانية



نقد وإبداع

محمود بقشيش

الناشر : الدار المصرية اللبنانية

١٦ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة

تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ - ٣٩٣٦٧٤٣

فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ - برقياً : دار شادو

ص . ب : ٢٠٢٢ - القاهرة

رقم الإيداع : ١٩٩٧ / ٨٢٨٩

الترقيم الدولي : 6 - 372 - 270 - 977

طبع : آتون

العنوان : ٤ فيروز - متفرع من إسماعيل أباطة

تليفون : ٣٥٤٤٣٥٦ - ٣٥٤٤٥١٧

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى : ربيع الأول ١٤١٨ هـ - يوليو ١٩٩٧ م

تقديم

محمود بقشيش

الدار المصرية اللبنانية

مقدمة

هذه مجموعة من المقالات والدراسات المختارة، في نقد الفنون الجميلة. ولم تكن الغاية هي تجميع مقالات، تدور حول ابداعات فنانين، وحول سيرتهم الذاتية... فما أكثر هذا اللون من المقالات في بلادنا!.. غير أن القارئ/الناقد الذي أتوجه إليه بما اكتب، سيلحظ على الفور أن داخل تلك المقالات: انحيازات وتوجهات، ومعارك صريحة. وسيكتشف أن تلك "الانحيازات" المشار إليها، إنما هي للعقل وتجلياته. أما "التوجهات" فتهدف إلى مناقشة المسلمات، وكشف زيف الكثير منها. وما أحوجنا اليوم إلى مناقشتها، ليس في مجال النقد والفن فقط، بل في كافة المجالات الأخرى. وسيكتشف القارئ، أيضاً، أن المعارك، داخل الكتاب، موجهة إلى الأهداف التي يجب أن تتوجه إليها أي معركة شريفة؛ وهي، أساساً، تواجه ذلك النقد "الشوفيني" الذي يأمل، بضيق أفقه، وانغلاقه، أن يسد كافة منافذ الفكر، وحرية الاختيار، وحرية الحوار. ويزعج هذا الفكر "الشوفيني" أن كثيراً من مدارس الفن وأساليبه، لم يكن لها أن توجد بغير تلاقح الثقافات المختلفة، وأن هذا التداخل الحضاري لا ينفي التفرد القومي بل يدعمه. وهي -أي المقالات- ثانياً، تواجه -بإعطاء النموذج البديل- مقالات الصحف المصرية والغربية التي تتسم، في أحسن الأحوال، بالطابع "الانطباعي"، وفي معظمها ... بالخفة والاستهتار.

المحتويات

محمود سعيد مدخل إلى عالمه
صفحة ٨

راغب عياد و يوسف كامل و سؤال في الهوية
صفحة ٢٢

البحث عن جورج صباغ
صفحة ٣٢

الفنان أحمد صبرى و نقد الذات
صفحة ٥٠

جمال السجيني و ملامح فن قومي
صفحة ٥٩

بيكار و عالمه الوردى
صفحة ٦٨

زكريا الزينى بين الأقتعة و الزهور
صفحة ٧٤

موريس فريد بين ظل الحياة و فناء الموت
صفحة ٨٣

داود عزيز بين الفن و السياسة
صفحة ٨٩

مدخل إلى عالم الفنان "أبو خليل لطفي"
صفحة ٩٨

محمد حجبى و دواوينه المرئية
صفحة ١٠٦

سامى محمد و أحلام الإنسان المقهور
صفحة ١١٥

فائق حسن و تحديث الفن العراقي
صفحة ١٢٢

لمحات من فن التلوين بالجزائر
صفحة ١٢٨

الخيّاشى و الاحتفال بعالم المرأة
صفحة ١٣٨

نظرة ناقدة لفتيات شارع أفنيون
صفحة ١٤٥

سيلفادور دالى بين وجهين
صفحة ١٥٣

الفنون الجميلة بين النقل و التأليف
صفحة ١٦١

إدوارد ساندوز فنّان من سويسرا
صفحة ١٦٨

نورمان روكويل
صفحة ١٧٦

الفنّان فان جوخ و لوحة " آكلى البطاطس "
صفحة ١٨٥

أنطوان مايو بين فينوس و لاعبي الورق
صفحة ١٨٩

ملف الصور
صفحة ١٩٩

محمود سعيد مدخل إلى عالمه الفني



هناك ملايسات تحيط بالعمل الفني ، وتشارك بشكل ما في صنعه يساعد على كشفها الحديث الاعترافى للفنان ، بالإضافة إلى الدراسات المرجعية في مجال علم النفس ، وعلم الاجتماع ، فقد يربط " الناقد " بعض المؤثرات بعمل فنى لا يكون الفنان نفسه قد تأثر بها ، وقد يتوقف الفنان في مرحلة سياسية مرتبكة ... فيسرع الناقد إلى الربط الآلى بين الارتباك العام والتوقف الخاص ، وربما كان هذا التوقف عائدا لسبب فردى بحث لا علاقة له بذلك الاضطراب العام ، ولأن معظم فنّانينا ، إن لم يكن كلّهم ، لا يمارسون الكتابة الاعترافية عن سيرتهم الذاتية ، أو الكتابة الموضوعية عن تجاربهم في الإبداع ، لذلك يتحمل الناقد الذى لا يجد أمامه إلا وثيقة العمل الفني عبء التفسير الذى يظل ناقصا على الدوام .

في هذا الفضاء ... يكفي أن يطلق ناقد شهير حكما على عمل فني أو فنّان معروف ليتردد رأيه على أقلام جيله ، وقد ينتقل الصدى عبر أجيال متعاقبة . و مع التراكم يصير الاحتمال يقينا ، ومسلمة لا تقبل الجدل . عندما فكّرت في الكتابة عن الفنّان الشهير "محمود سعيد" ذرأت كلّ ما كتب عنه في العربيّة والفرنسيّة ، فلم أجد في كلّ ما قرأته إلا مقالة واحدة ، متعدّدة الطباعات والأسماء والأزمنة ... مع اختلاف طفيف في درجة السماحة والتشدد !

كان " محمود سعيد " عزوفا عن الكلام ، و الكتابة ، مستغرقا في فعل الرسم والتأمل ، ويبدو أنّ أسرته ذات الوضع الاجتماعي الرقيق ، وأصدقاءه قد أسهموا بشكل مباشر أو غير مباشر في مؤامرة الصمت . قالت عنه " ماري كادافيا " في سياق مقالة نقدية تحمل عنوان "الرجل والفنّان" نشرت في مجلة "الاسبوع المصري" سنة ١٩٣٦ : "لم يكن والداه يتحدّثون عن فنّه إلا نادرا !" لهذا فوجئت ، وسعدت ، بحديثه الاعترافي الذي تصدر الملفّ التكريمي الذي نشر في مجلة " الأسبوع المصري " ، وهي مجلة ثقافية كانت تصدر بالفرنسيّة في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، نشر الملفّ بتاريخ ٣١ يناير سنة ١٩٣٦ ، وضمّ مقالات لعدد من المهتمّين بالكتابة في مجال الفنون الجميلة ... هم : أحمد راسم ، جان نيكولايدس Jean Nikolaides ، ماري كادافيا Marie Cadavia ، إتيين ميريل Etienne Meriel ، مارسيل أغيون Marcel Aghion وإدجار فورتى Edgard Forti ، وإلوى ترفير Eloy Triuver . على الرّغم من حديثه المقتضب ... فقد كانت كلماته كاشفة ، ومصوّبة لبعض الاخطاء التي وقع فيها نقاد الأجيال التالية . أجرى الحوار المعماري " جان نيكولايدس " .

الحوار ... أو بمعنى أدق الاعتراف

قال "محمود سعيد" : ولدت في ابريل سنة ١٨٩٧ في الاسكندرية حيث أعيش، من ابوين مصريين ، من أصول تركية و شركسية . تلقيت تعليمي الأولى في البيت على يد مدرسين خصوصيين . تنقلت بعد ذلك بين كلية فيكتوريا والآباء الجزويت ومدرسة السعيدية الثانوية ومدرسة العباسية وحصلت على البكالوريا سنة ١٩١٥ ، وليسانس القانون في مدرسة الحقوق الفرنسية سنة ١٩١٩ . بعد ذلك انتقلت إلى عالم القضاء... وأخيرا صرت قاضيا في المحكمة المختلطة بالاسكندرية . وعندما سأله "نيكولايدس" عن كيفية جمعه بين فن يحتاج إلى دراسات صعبة وأعباء وظيفته ... ردّ "سعيد" بقوله : إنّ التصوير كان نعمة ربّانية في شبّابي !.. كانت السيّدة " كازوناتو دافورنو" "Casonato Daforno" هي أوّل استاذ لي ... ثمّ في سنة ١٩١٦ تلقّيت بعض الدروس في مرسم الفنان "أرتورو زانييري" "Arturo Zanieri" ... وكان كلا الأستاذين من خريجي أكاديمية الفنون بفلورنسا ... غير أنّي عملت بمفردي بعض الصور الشخصية في السنوات التالية . أثناء صيف ١٩١٩ ، ١٩٢٠ ، ١٩٢١ . كنت أسافر إلى "باريس" ... ودرست في " اللوفر " ، وفي أكاديمية الكوخ الصغير (قسم الدراسات الحرّة وهو قسم بلا أساتذة) كما قضيت شهرا في أكاديمية جوليان . تزوّجت سنة ١٩٢٢ ، وسافرت خلال أجازات السنوات التالية إلى هولندا وبلجيكا وسويسرا وأسبانيا ... وبشكل خاصّ إلى إيطاليا ... منجذبا إلى المتاحف والكنائس . سأله " نيكولايدس " عن المؤثّرات الفنيّة التي تأثّر بها في الإبداع الاوروبّي... فأجاب سعيد بقوله: سأحاول أن، أجيبك. حتّى سنة ١٩٢٢ كنت مشحونا بالحياة الصّاخبة لروبنز، ثمّ بالإضاءة السحرية

لرمبرانت ... غير أن الفنّ فى "فينيسيا" لم يترك فى نفسى أثرا عميقا ... باستثناء "جيوفاّنّى بيلليني" و"كارباسيو" بعد "صياغات" فنية فى بلاد الفلاندر تحمست بشدة للأشكال الفطرية... سواء فى التصوير أو العمارة . وتأثرت بشدة بـ "فان آيك" "Vaneyk" ومملنج "Memling" وفان دينفيدين "Van Denvidem" بتكويناتهم المحكمة، و عمقهم ، وزهدهم فى اللون ، وبسبب اهتمامهم الدقيق بالتفاصيل ، وبفهمهم العميق للأشكال ، ... وبشكل خاص للإنسانيتهم. اكتسبت من هؤلاء القدرة على الاحتفاظ بكل ما يحقق الوحدة العضوية للعمل الفنى ، والتخلّى عن الزيادات و التوضيحية بها . و مع ذلك أستطيع أن أقول إن حبى وتقديرى يتجه إلى الاشكال الفطرية الفلمنكية ، والإيطالية ، والفرنسية ، ولم يتوقف هذا الحب عند حد... بل تزايد عبر السنين ، وبنفس القدر كان يتزايد مع "بيلليني" و"كارباسيو" ... بالإضافة إلى "الجريكو". كان "ليوناردو دافنشى" يغوينى دائما أمّا "مايكل انجلو" فقد كنت وسأظلّ ، منسحقا تحت سلطانه وقوّته ؛ إنّه الفنّان الوحيد الذى يتعيّن على المرء ان يتعلّم على يديه كيف يصبح مبدعا.

عندئذ ... فاجأه "نيكولايدس" بسؤاله : وماذا عن الفنّ المصرى ؟ أجاب "محمود سعيد" باقتضاب وكأنّه يعتذر عن انفلات عواطفه : لا أستطيع أن أتجاهل كلّ ما أستشعره تجاه النّحت المصرى من عواطف وبهجة .

وانتقل "نيكولايدس" إلى السؤال عن أكثر الفنّانين المحدثين اقترابا من نفسه، فأجاب "سعيد" : بالإضافة إلى تلك الأعمال العملاقة فى الماضى ... لا أستطيع أن أشير إلا إلى ثلاثة هم : "كورو" "Corot" و "سيزان" "Cezanne" و"رينوار" "Renoir" وربّما أراد "نيكولايدس" أن ينهى حوار ه مع "محمود سعيد"

فى شكل مجاملة ... فقال له : نحن نستخفّ عادة بالرسّامين الذين يجهلون الأدب ، و أنا اعرف جيّدا أنّك بعيد عن دائرة الاتّهام . ردّ سعيد : إنّنى أقرأ الروايات الّتى أفضّلها مثل روايات "ديستوفسكى" و "مارسيل بروسى" . ومن بين الشعراء أقرأ لـ "بودلير" . أضف الى ذلك أنّى عاشق لموسيقى "بيتهوفن" و"باخ" و"فاجنر" و"سترافنسكى" . لكن ... ما أحبّه أكثر من أىّ شىء فى العالم هو ابنتى "نادية" ، وهى الآن فى الثامنة من عمرها . وكان "محمود سعيد" فى التاسعة والثلاثين .

ما هى المصريّة ؟

اتّفق نقّاد الملفّ التكريمى على نقطتين أساسيتين هما : مصريّة رسوم "محمود سعيد" واستحقاقه لأن يكون أميرا على الرسّامين ... وقد بقيت صفة الإمارة على اللاحقين من نقّاد الفنّ ، واختلفوا فى تفسير "المصريّة" ، قال الشّاعر والنّاقد "أحمد راسم" : إنّ رسوم "محمود سعيد" تتحقّق فى لون السماء والنهر، فى شفافيّة الدرجات الضوئيّة، فى البشرة البرونزيّة الطازجة الّتى تتجلّى فى وجوه سيّداته ، وشعورهنّ ، وأجسادهنّ المشتهاة ، ورأى "إدجار فورتى" أن تلك المصريّة بعيدة عن اللون ، وتتجلّى فى البناء البسيط ، الصريح ، والصلب . أمّا "بدر الدّين أبو غازى" فيقدم رأيا مختلفا به مع "راسم" و"فورتى" وإنّ شاركهما فى التّصوّر المطّاطى الّذى يتّسع للشىء و نقيضه . قال "أبو غازى" (ص ١٠٣ - من كتابه جيل من الرّوّاد) تتمثّل مصريّته فى النّقائه بالخصائص الأصليّة الّتى انبعثت من تّقاليد مصر القديمة ،

ففيه جلال الصمت، وروعة التجويد ، والإحساس الكامل بالمرثيات ، وتأکید الكتلة، والبناء بأسلوب يكاد يستعير من النحت لغته وكان "أبو غازى" أكثر سخاء من زميليه فمنح "محمود سعيد" جواز مرور إلى الفن الإسلامى. قال: "عند محمود سعيد شغف باللون و حبّ الزخرفة هى ميراث الفنون الإسلامية، والواقع أنّ كلّ إنتاجه . بالإضافة إلى حوارهِ الاعترافى مع "تيكولايديس" يؤكدان عكس ما يذهب إليه "أبو غازى" ... وربما لو كان من الممكن أن يطلع "محمود سعيد" على رأى "أبو غازى" لما بالغ فى الإشادة بالمبدعين الأوروبيين خاصة "مايكل أنجلو" الذى توجّه أميراً على الفنانين العالميين ، ولما أكد بالقول^١ والفعل بأنه ما كان من الممكن ان يكون هو نفسه أميراً على الفنانين المصريين. بدون دراسة وهضم النموذج الأوروبي فى الفن .

بين النقد و الاقتناء

بعد ثورة ١٩١٩ ، وظهور شكل من أشكال الديمقراطية ، انتقل الشعب بطبقاته الدنيا والوسطى إلى لوحات الجيل الأوّل من الفنانين المصريين، اختار كلّ منهم الموضوعات التى تتسق مع طبيعته ، ومع أسلوبه المختار . اختار "يوسف كامل" و"راغب عياد" الأسواق والأحياء الشعبية والعمل ، واختار "ناجى" الرّيف والحبشة والموضوعات التى تقترب من طابع الفنّ الدعائى، واختار "أحمد صبرى" وجوه أصدقائه ليرسمها ، أمّا "محمود سعيد" فقد تعدّدت محاوره الأسلوبية والموضوعية ... بين الالتزام بالواقع الوصفى ، التقريرى... والاحتفال بالأشكال الفطرية ، خاصة فى المناظر الطبيعية ، وابتكار شكل جديد

وجرى يعدّ إضافة حقيقيّة إلى التصوير المصرى ، تتناول به موضوع المرأة الشعبية . وإذا كنت أشارك عديدا من نقّاد الفنّ فى الانحياز إلى أهميّة المحور الثّالث ... فإنّ للمقتنين رأيا آخر !

نشرت مجلّة "الأسبوع المصرى" فى نفس الملفّ بيانا بعدد وأماكن اللّوحات وأسماء مقتنيها ، وكلّهم من عليّة القوم بالطبع . ضمّ البيان ٩٧ لوحة... احتلّ فيها المنظر الطبيعى المركز الأوّل : ٥٣ لوحة ، يأتى "البورتريه" فى المركز الثّانى ٢٠ لوحة ، بينما لم يقتن متحف الفنّ الحديث غير خمس لوحات هى : ذات الرداء الأزرق . ذات العينين الخضراوين : الرسول . زهور صناعيّة منظر خريفى . واقتنت وزارة الصناعة لوحة ذات المنديل الأخضر . واقتنى المتحف "الاثولوجرافى" مجموعة من الرسوم بالقلم الرصاص ، واقتنت المكتبة الأهليّة لوحة "طبيعة صامتة" ، أمّا مدرسة الفنون الجميلة فقد اقتنت لوحة "المقابر" .

وجه المرأة بين طبقتين

إنّ موقف "محمود سعيد" من الوجه الإنسانى يدعو إلى الدهشة والتساؤل ، فهو حين يتناول وجوه قريباته فإنّه يخلع عليهنّ أقصى ما يستطيع من علامات الرقّة ، والتحضّر ، والتعفّف ، والتفاؤل بالحياة . ولم [محم] ١١ يمنع هذا الالتزام من بعض التجاوزات : مثل لوحة شقيقته حرم "حسين سرى باشا" الّتى رسمها سنة ١٩٣٢ وجعلها تنكئ بذراعها الأيمن على وسادة ، وكان من

نتيجة هذا الاتكاء بروز استدارة البطن والمقعدة فضلا عن الصدر أمّا اليد اليسرى فقد كسرت بوضعيتها الغريبة ، وحركة أصابعها كلّ تقاليد فن "البورتريه" . فبدلا من أن تكون ، فاعلة ، ومشاركة ، فى وحدة عضوية تنتظم كلّ العناصر ... تنسحب خارج المسرح ، وتدعونا إلى الانسحاب خارج اللوحة ... وكأنه يستعجلنا لإنهاء لحظة اللقاء بها حتى لا نستزيد من التطلع إلى عطايا الجسد المحرّم !

ربّما لاحظ "محمود سعيد" بنفسه ، أو بغيره ، أنه تجاوز الخطّ الأحمر لتقاليد الأسرة ، وأنّ عليه أن يقوم باعتذار فنّي ، فغطّى رداءها بزخارف عريضة لا شكل لها حتى يشتّت التركيز على الجسد . إنّ المدقّق فى هذه اللوحة يدرك أنّ الزخرفة لم يكن لها ضرورة فنية ، وأن تدخلها قد أفسد نقاء الكتلة . المدهش فى الأمر أن تجد من بين النقاد من يخرج بنتيجة عجيبة من هذه اللوحة هى عشق "محمود سعيد" للزخرفة الإسلامية !

إذا كان "سعيد" - بشكل عام - يلتزم "سكّة السلامة" مع أسرته وطبقته فإنّه يتخفّف من كلّ الضغوط عندما يكون النموذج المراد رسمه منتميا إلى شرائح الخدم عندئذ يعرّى كلّ شىء ويرسم الجنس على الشفاه المكتنزة ، والعيون الوحشية ، والجسد النحاسى الفاجر . و هو إذ ينتقل من موضوع "الأسرة" إلى موضوع "الخدم" لا ينتقل انتقالا آليا من موضوع إلى موضوع ، بل ينتقل من أسلوب فنّي إلى أسلوب آخر ، فمع وجوه أسرته يلتزم إلى حدّ كبير بالأسلوب الأكاديمي المدرسى ، وبأسس التصميم فى عصر النهضة... ومع وجوه "الخدم" فإنّه يبتكر أسلوبا تعبيريا خاصا به ، ينتحل من النحت الفرعونى ميزة الصلابة و الرسوخ . وإن ضحّى بروحانيّة ونقاء كتلة ،

وانزلق بها إلى فضاظة فطرية لا تخلو من سحر ، و يأخذ من "رمبرانت" إضاءته السحرية ، وإن حرّرها من مصدرها الثابت ، وهو لا يلقي بأضوائه المسرحية الكاشفة... إلا على مناطق الإثارة : الأتداء المكورّة اللّماعه ، الأذرع البضة القويّة ، الأفخاذ النحاسيّة الثريّة الخ ... لتفرض حضورا قويّا على العيون والغرائز. ففي لوحة "الأسرة" (١٩٣٥) يقوم هذا الضوء بدور فاعل ومثير في ترابط العناصر البشريّة في اللوحة "الأب - الأم - الطفل" ويشكّلون معا بناء هرميّا متماسكا... قمته راس الأب ، وقاعدته الأمّ الجالسة في سعادة مستكنية ، لا تخلو من سحابة حزن شفيف ، وتلقم طفلها ثديا سخيا. ويحدّثنا "الضوء" حديثا بليغا عن العلاقة الحميمة التي تربط الرجل بامرأته . ألقي "محمود سعيد" ومضات نحاسيّة على صدره المشعور الصّلب ، وفخذه العارى ، وثدى الأمّ المكور ، وناب الضوء عن الوجوه الصامتة الشبيهة بالدمى في الكلام والابلاغ - ولم يحمل "محمود سعيد" الضوء كل مسؤولية الإبلاغ ... فهناك وسائط مرئيّة أخرى في لوحات كثيرة مثل : القلل التي تجمع بين الاستدارة الأنثويّة والاستقامة الذكريّة ؛ الجرار الممتلئة ، بطون القلاع المنتفخة ، الأساور ، أعترف بأنني عندما أتأمل عارياته النحاسيّات ، أو عارياته المرتديات ، يداخلني شعور ينحرف بي عن التذوّق الصافي لجماليّات العمل الفنّي ... وذلك على النقيض من عاريات "محمود مختار" الرقيقات (يمكن للقارئ مطالعة منحوتات مختار في العاريات و عقد مقارنة بينهما)، ورغم هذه الملاحظة العابرة فإنني أشارك نقّاده في اعتبار موضوع "شرائح الخدم" أو "سيّدات بحري" كما يصفهم "محمود سعيد" ... أهمّ محاور إبداعه الفنّي ، لنجاحه في تحقيق أسلوب شخصي ، يجمع بين "الكلاسيكي" و"الفطري"، البنائي والتعبيري ، واستطاع بهذا الاختيار الأسلوبى المناسب أن يجسّد موضوعات جريئة لم يجسر عليها غيره من الفنّانين حتّى الآن، وأخشى أن

أقول ... إنّ أحدا لن يخاطر بالتعبير عنها فى المستقبل القريب ... مع كلّ ما نراه من محاولات خطيرة من رجال الدّين لاحتلال مقاعد نفّاد الفنّ !

وجه الرّجل بين طبقتين

يتكرّر نفس الشّئ مع وجوه الرّجال (الأصدقاء من عليّة القوم ، وبسطاء النّاس من فقراء الشّعب المصرى) فلأصدقاء الاسلوب الأكاديمى الوصفى ، وللآخرين الأسلوب التعبيرى : ففى الصورة الشّخصيّة للدكتور "جواد حماده" والّتى رسمها سنة ١٩٣٢ ... يجمع فى المشهد كلّ العناصر الّتى تؤكّد وظيفة صاحبها ؛ الأدوية والأجهزة الطّبيّة ... ولم ينس رداء الطّبيب . ظهر بطل اللّوحة كما لو كان يستفسر عن حالة مريضه ، ويتكئ بيديه على جهاز ضغط الدّم . ولا تخرج صورة "موريس دى وى" "Maurice De Wee" (١٩٢٦) رغم الفارق الزمنى بينهما عن نفس الطابع التّقريرى والّذى يقترب فى ملامحه الخارجيّة من (فنّ البوب) أو الفنّ الدارج أو فنّ رجل الشّوارع الّذى ظهر فى الولايات المتّحدة فى الخمسينيات ، ولم يتأثر به "محمود سعيد" بالطبع ... وربّما لم يسمع به إطلاقا !

وتتوازى وجوه الرّجال الفقراء مع وجوه بنات بحرى من حيث الاتّجاه إلى التحوير التعبيرى الّذى يميّزه - ومن تلك الوجوه : وجه الحاج "على" سنة ١٩٢٤ ، وشيخ من مربوط سنة ١٩٣٤ ، و "دعوة المتعطّل" سنة ١٩٤٦ ، ورغم الفارق الزمنى الّذى يفصل كلا منهما عن الأخرى فإنّ قواسم تعبيريّة

وبنائية تجعل الناظر إليها يظن انتماءها لمرحلة زمنية واحدة. يجمعها حزن دفين . شبَّهها بعض النقاد بالوجوه الاستبطنية للمنحوتات والرسوم المصرية القديمة ، وشبَّهها البعض الآخر بوجوه الفيوم ، وهى على الأرجح وجوه واقعية، توغل الفنان إلى أعماقها الحزينة ، وأراد أن نشاطها هذا الحزن، وربما كان " البورتريه " الوحيد المنتمى إلى عليّة القوم الذى انفلت من الواقعية التقريرية هو "بورتريه" يظن أنه للشاعر والناقد "أحمد راسم" ، وقد أجاد "محمود سعيد" فى مبالغاته التعبيرية ، خاصة فى المبالغة فى طول أصابع اليد ، وتعقيد فواصلها ، وجعلها تبدو كيانا اخطبوطيا ، تشاوها نظرة ثابتة ومقتحمة، وحاجبان شيطانيان . أمّا بقية العناصر فإنها تختفى أو تذوب فى مساحة ظلية تبتلع مجمل اللوحة . اللوحة بعنوان "الرجل ذو الرداء الأسود" رسمها سنة ١٩٢١ . وهى تبدو غريبة نوعا ما على عالمه ... ولم تتكرر فيما أعلم . وإن كنت أتعاطف معها أكثر من كل الوجوه التى ذكرتها حتى الآن ، لما تتحلّى به من بلاغة الإيجاز .

إن "محمود سعيد" بحكم عمله ، وثقافته بشكل عام ، وثقافته الأدبية بشكل خاص ، قد جعله يرى فى لوحة "الحامل" عملا يقبل الإحالة والتفسير الأدبى مع احتفاظه بكل مقومات المعمار المحكم . لا يستطيع الناقد أن يتأمل لوحة "دعوة المتعطل" مثلا ... دون أن يجد فى عناصر اللوحة ما يغريه بتفسير أدبى ، واستخراج ما يقوله هذا البائس الساجد وحيدا وما يتمناه من أمنيات، وبالنسبة للمشاهد العادى ، غير المتخصّص ، فإنه يتّجه نفس الاتجاه فيما أظنّ . أمّا عندما ينصرف عن العلاقة المباشرة مع "الموديل" إلى حالة الاستغراق فى التأليف الذهنى، فإنه فى كثير من الحالات ينتقل من نثر الحياة اليومية إلى شىء أقرب إلى الشعر ، ولكنه شعر لا يتخلّى عن حسّيته ،

وخشونته الفطرية، ويبقى لحنه الأساسي : الجنس ... والخصوبة مهيمنا . ولقد كان من الإنصاف لدى جماعة "الفنّ والحرية" أن تعترف بدور "محمود سعيد" وإن اختلفت معه ، وتختار لوحة "ذات الجدائل الذهبية" (١٩٣٣) غلافًا لأول معرض للجماعة .

الفطرية في فنّ سعيد

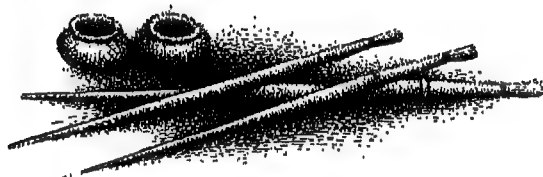
مثلما حاول أن يقيم "محمود سعيد" توازنا بين منصبه ، وطبقته ، وفنّه... فقد نجح في خلق توازن بين أساليب متعدّدة ، ومتناقضة ، في ذات الوقت. وعلى الرّغم من غلبة الصمت والجمود على وجوهه ، فقد كانت تتسلّل إلى عالمه بعض الابتسامات المحسوبة ... تمثّلت في شكل مفردات مرئية مثل: "الجحش" الصغير الأبيض في لوحة "الشواديف" (١٩٣٤ - ١٩٣٥) والحمار "الكاريكاتيري" في لوحة "الجزيرة السعيدة" (١٩٢٧) أو الحمار ذو الوجه الإنساني في لوحة "المدينة" ، واستعارة رسوم الأطفال في رسم الأقواس المتداخلة لسعف النخيل... في لوحة "مشهد خريفي" ولوحة "الجزيرة السعيدة" وعلى الرّغم من نجاحه في إثارة إعجابنا وغرائزنا ، في لوحات سيّداته ... فإنّه دعانا إلى الابتسام - ربّما عن غير قصد - على لوحة المستحمّات التي رسمها سنة ١٩٣٤ ... ففي نسبها "الكاريكاتيرية" ما يدعو إلى الابتسام . إنّ لوحة "الجزيرة السعيدة" تكاد تكون في مجملها دعابة طريفة. تسودها الخطوط القوسية، يبدأ الحمار رحلته من النخلة المكتنزة المثقلة بالثمار . وبسبب كثرة الأقواس في سعف نخيل والجزيرة يبدو الحمار ذاته كما لو كان يسير في

طريق دائري، ما إن يخرج من اللوحة حتى يرتد إليها من الجانب وهكذا ! غير أن "محمود سعيد" لا يستسلم إلى إغراء الفن الفطري بالاسترسال في عالم الخيال، ولا يريد لذاكرته أن تقتلع منها المؤثرات الفنية الأخرى التي شكّلت رؤيته ، لهذا نجد أن لوحاته المؤلفة تأليفا ذهنيا ... تجمع بين خيال الفن الفطري وأسس التصميم في لوحة عصر النهضة... مطعمة بين الحين والآخر باستعارة من " الأسلوب التكعيبي " كما في لوحة "الشواذيف" . وهو تارة يؤلف بين أساليب عدّة في عمل فني واحد ، وتارة يفرّق بينها في تزامن واحد. ولو اخترنا ، بصورة عشوائية ، عاما بعينه، وليكن عام ١٩٣٤ وجدنا تعدّدا في الأساليب وتباينا في الموضوعات ، ففي العام المشار اليه رسم (بورتريه) للرّسام "أنجلو بولو" بأسلوب ينتمي إلى الواقعية التقريريّة، ورسم لوحة "الشواذيف" ذات الطابع "الفنتازي" الفطري ، ورسم لوحة "رجل من مريوط" بأسلوب تعبيرى مؤثّر . وفي سنة ١٩٢٧ - على سبيل المثال - رسم موضوعات متناقضة، رسم لوحة "جبانة المسلمين" (١٩٢٦) ، ورسم لوحة "الجزيرة السعيدة" ولوحة "ذات الرداء الازرق"، ولوحة "لاعب الدومينو" الخ .

الموت و الحياة

يعدّ بعض النقاد موضوع "الموت" أحد المحاور الرئيسيّة في فنّه ، خاصّة في مرحلة الشباب ، والحقيقة أنّه لم يرسم في كلّ حياته غير خمس لوحات تعبّر عن الموت. منها ثلاث تعبّر عن إجراءات الدفن ، وزيارة المقابر، والترحم على الموتى بقراءة القرآن، ولوحتان ظهرت فيهما المقابر

كخلفيّة ، واللّوحات هي : "عشيّة الدفن" (١٩٢٧) ، "المقابر" (١٩٢٧) ، "جبّانة المسلمين" (١٩٢٦) ، "الرسول" (١٩٢٤) ، "تعيمة" (١٩٢٤) ولا تمثّل خمس لوحات محورا ، ليس لكونها نسبة شديدة الضّالة بالقياس لأعماله الّتي تعدّ بالمئات ، بل لوجودها في عالم "محمود سعيد" الصّاخب بالحياة ...



راغب عياد و يوسف كامل و سؤال فى الهوية



يوسف كامل

راغب عياد

دفعنى إلى الجمع بين "راغب عياد" و"يوسف كامل" دافعان ... أولهما:
تلك الصداقة الرقيقة التى جمعت بينهما و التى لا أعرف لها نظيراً، ليس بين
الفنانين المصريين فقط بل بين بشر هذه الأيام فى مصر. وحكايتهما معروفة
للدرجة التى لا أجد مبرراً لإعادتها، ومن يرد الاستمتاع بسيرة تلك الصداقة
النادرة فليقرأ كتاب المؤرخ "بدر الدين أبو غازى": جيل من الرواد .

ثانى تلك الدوافع هو تحرر الصديقين الحميمين من الضغط العاطفى
الذى يجبر أحدهما ، أو يستدرجه ، الى تبنى وجهة نظر الآخر فى الفن
والحياة. ظلاً مختلفين حتى النهاية، دون أن يفكر أحدهما فى التنازل عن تلك
الصداقة الغالية .

كان "راغب عياد" مسيحيًا حتّى النخاع - كما يقال - ومثّلت الرّسوم الكنسية ، والموضوعات الدينيّة ، أهمّ محاور ابداعه الفنّي ، فيما ظلّ "يوسف كامل" ، "المسلم" ، منحازا - بالقول - إلى الأسلوب التّأثري . ورغم اختلافهما البيّن فإنّ ثمة قواسم مشتركة كانت تجمعهما ، أولها نيّة الإمساك بفنّ ينتمى الى مصر ، واستلهاهم موضوعات تنتمي إلى الطبقات الدنيا في المجتمع المصري . رغم تناقضهما الأسلوبى الحاد ، فقد انحازا معا الى أداء يتّسم بالبساطة ، والتلقائيّة . و هو الذى سأتوقّف عنده بشيء من التحليل .

بين القول والفعل

ورد في كتاب المؤرّخ "بدر الدّين أبو غازي" "جيل من الرّواد" أنّ "يوسف كامل" قال قولاً لا يعلنه غير المؤمنين بعقيدة : "لقد ولدت بنزعة تأثيريّة وساطلّ كذلك" وكان يتعيّن على المؤرّخ ذكر ملابسات هذا "القول" الذى يختلف اختلافا واضحا مع مجمل انتاج الفنّان . إنّ سيرته الذاتيّة تنبئنا بأنّه تعرّف على الأسلوب "التأثيري" ، أوّل ما تعرّف ، من استاذة الإيطالي "باولو فورشيل" فى مدرسة الفنون الجميلة ، وواصل ممارسته أثناء بعثته إلى إيطاليا ، غير أنّ المتأمّل لمراحلته المختلفة يجد أنّه لم يطبّق قواعد الأسلوب التّأثري تطبيقاً حرفيّاً ، بل ضمّ اليه أو - تسلّلت اليه - شذرات من "التعبيريّة" و"التسجيليّة"... ثمّ "الوحشيّة" فى نهاية حياته ، عندما ضعف بصره ، ووهنت صحّته ، وقلّ صبره . إنّ الأسلوب "التأثيري" من الأساليب المناسبة للتعامل مع

بيئة الضوء : "مصر" . غير أنّ بيئة الضوء تلك مفعمة بأحوال لا يستتطقها الضوء وحده ، ولأنّ "يوسف كامل" إنسان كان يعيش قريبا من الفلاحين والبسطاء فكان من الطبيعي أن يصوّرهم ، ويصوّر أسواقهم المزدحمة بالبشر ، والطيور والحيوانات الأليفة ، والحكايات ، ومن ثمّ كان لا مفرّ من تأمل تلك التعبيرات الانسانية المختلفة على الوجوه ومتابعة تلك الحكايات التي تربط الباعة بالمشتريين ، ولم يستطع أن ينفلت من لون الوجوه التي لوّحتها الشمس ، أو الملاءات السوداء التي تغطّي أجساد الريفيّات. لهذا ظهرت الالوان البنية ممزوجة، أحيانا ، بالازرق البروسي الداكن ، وهي ألوان تتنافر مع الأسلوب "التأثيري". والمدهش في الأمر أنّ تلك الألوان الداكنة لم تظهر أوّل ظهورها مع لوحات الأسواق المصريّة، بل ظهرت في لوحات بعثته الإيطاليّة، كما في لوحة "المطبخ" على سبيل المثال (٤٨ × ٦٤ زيت على خشب - سنة ١٩٢٧)، وهو يميل إلى الحكى وهذا أمر يتناقض ، أيضا ، مع "النزعة التأثيريّة" التي سبق أن تحدّث عنها. لهذا كان عليه أن يستعير شيئا من "التعبيريّة" - وبدقّة: من الرسوم التوضيحيّة . ففي لوحة "فلاحة" ... النقط "يوسف كامل" لحظة تأمل حزين من بائعة ريفيّة ، تدلّ هيئتها على درجة فقرها ، تتطلّع الى طيورها الممتلئة ، ويقدم لنا الفنّان عناصر حكايته . وأذكر أنّي حينما شاهدها لأوّل مرّة تذكّرت الحكاية الشهيرة المسمّاة "بائعة اللّبن" . وينتقل "يوسف كامل" من لوحة "الحكاية" إلى اللوحة التي أصفها بلوحة "الحالة" ، كما في لوحة "السوق" حيث الزحام المحموم الذي تتوه فيه كلّ التفاصيل الإنسانية والمعماريّة للمكان ، وتختفى تحت غلالات الغبار . ويتوقّف أحيانا عند علاقة دافئة بين حمامتين ، تتشكّلان بلمسات متعجّلة وبارعة في ذات الوقت. إنّ الوجوه الإنسانية التي رسمها - سواء كانت وجوها مستقلّة أو داخل موضوعات ، منتمية إلى الطبقات الدنيا ، غالبا ، أو كانت وجوها لزملاء أو اصدقاء تتسم

جميعا بالسماحة والرقّة . ولا شكّ أنّها تعبّر عن نفس صاحبها وتعبّر مجمل لوحاته عن انحياز - غير ملوّن بلون من ألوان السياسة إلى البسطاء . وفي ظنّي أنّ "يوسف كامل" قد اختار أسلوبه الشخصى هذا الذى كان يعتقد أنّه أسلوب تأثّر اختيارا فطريّا. وليته ترك لنا آثارا مكتوبة تقطع الشكّ باليقين، فيما يخصّ ، شكل ودرجة ، اتّصاله بكبار مفكّرى وأدباء زمانه، فقد تزامن مع "العقّاد" و"المازنى" و"فريد أبو حديد" وغيرهم عندما كان مدرّسا بالمدرسة الإعداديّة. ولم تترك تلك الزمالة فيما أعلم أى أثر فى فنّه ، وكان الأجدر بها أن تجعل منه "مفكّر فن" . ورغم ذلك فإنّ أسلوبه الفنّى الخاصّ - رغم ما به من نواقص - نجح إلى حدّ لافت فى التعبير عن جوانب مهمّة من الحياة فى مصر ، أمّا ما هو أخطر من هذا فى نظرى ، فهو الرّسالة الأخلاقيّة الكامنة فى أعماله الفنّية والتي يمكن ترجمتها الى تلك العبارة الشعاريّة : "لنكن بشرا حقيقيّين بالتمسكّ بالسماحة والرقّة والمحبة" .

هل الانقطاع ممكن

ذكر الناقد "حسين بيكار" فى كتابه "الكلّ فنان قصّة" أنّ "راغب عيّاد" قال : "أننى أوّل ما وطأت قدماى رصيف ميناء الاسكندريّة عقب عودتى من بعثتى فى إيطاليا، أقسمت أن أخلع القبّعة ألى الأبد" ... وبهذا القسم أعلن "عيّاد" عن حرصه على الانقطاع عن النموذج الأوروبيّ، وكان عليه أن يقدّم البديل، المغاير، المستقلّ، مقطوع الصلة بانجازات "الآخر" الأوروبيّ. وباعتباره مصريّا، وقبطيّا، فإنّ المنبع الذى رأى أن يستلهمه... هو "الإرث المصرى

القديم" و"الرموز القبطية"، فضلا عن الرسوم الشعبية. وعلى الرغم من نجاح "محمود مختار" في "التوفيق" بين نقاء "الكتلة" في النحت المصري القديم ونظيرها في النحت الإغريقي، فإنّ "عيّاد" لم يرحّب بهذا "التوفيق" الذي يجمع بين إنجازات متعارضة في معظم الأحوال ، وفضّل استعارة ، أو استلهاً، أشباه متجانسة في التراث الفنّي المصري . والسؤال الذي يطرح نفسه: هل نجح ، فعلا ، في الانقطاع الذي وعد به ؟

والإجابة عندى : لا ! ... لأنه ألقى القبّة في البحر ، ولم يلق معها بالذاكرة . ولنا أن نسأل : هل كان من الممكن أن يوجد أسلوب "عيّاد" لو لم يعرف أنّ "التشويه" أو : "التحريف" - كما أفضل - "Deformation" أمر مشروع في الفنّ الحديث، ولم يلتق بمحفورات "دوميه" الهجائية ، وزخارف "ماتيس" المستلهمة من الشرق ؟

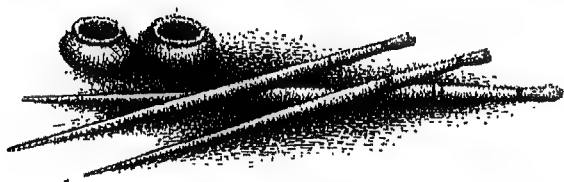
وإذا كانت ريشة "عيّاد" قد تجوّلت بين بشر الطبقات الدّنيا ، فقد سبقه إليها "دوميه" الذي احتفلت ريشته بركّاب الدرجة الثالثة ، وبسطاء العمّال والفلاحين ، والبهلوانات ، والثوّار ، وسماسرة الفنّ ، والقضاة والمحامين . واستخدم أقصى درجات الهجاء مع عليّة القوم من قادة يتفاخرون بانتصارات زائفة ، وشيوخ يتباهون باستعادة صبا زال وانتهى الخ ... من التجليّات المختلفة لفنّه والتي لا مجال لعرضها أو الحديث عنها تفصيلا في هذا السياق. ما يعيننا هو أنّ فنّ "عيّاد" قد تأثّر بهذين الوجهين في فنّ "دوميه": "النقد"، و"التحريف الشكلى". وقد لاحظ العديد من النقاد المصريين، ومنهم "بيكار" أنّ فنّ "عيّاد" فنّ ناقد لا واصف . غير أنّنا نكتشف عند المقارنة بين "عيّاد" و"دوميه" أنّ "عيّاد" كان ناقدا لطيف الملاحظة في أكثر الأحوال . أعانته في

ذلك استعاراته من الرسوم الجدرانِيّة المصريّة - خاصّة الوجوه الحياديّة والأطراف المتناغمة - بالإضافة إلى ما تحلّت به رسومه من رشاقة خطيّة، وشفافيّة لونيّة . من لوحاته الناقدة لوحة بعنوان : "مصر القديمة والحديثة". أنجزها سنة ١٩٥٣ ، بأحبار وألوان مائيّة على ورقة ، مقاسها ٧٠ × ٥٠ سم ، وموجودة حاليّا بمتحف الفنّ الحديث بالقاهرة . فى الوهلة الأولى يلحظ المتلقّى أنّ اللّوحة تجمع "كاريكاتيرى" ، لا يلتزم النسب والأبعاد المنظوريّة ، لمجموعة من المشاهد الّتي قرأنا عنها فى ريف مصر منذ آلاف السنين والّتي نشاهد صورة لها فى الرّيف المصرى المعاصر . وتوحى اللّوحة بثلاث فكر مختلفة وموصولة فى ذات الوقت ، أولاها أنّ "الحاضر" صورة مطابقة لأصل قديم ، ومن ثم لم يقدم الحاضر إضافة تسمح بتقدّمه. أمّا الفكرة الثّانية فهى أنّ "الحاضر" يلتزم بأصالته لهذا يستنسخ الماضى، أمّا الفكرة الثّالثة الّتي تتّسق مع مجازيّة "إلقاء القبّة فى البحر" فهى أنّنا لن نتقدّم إلا إذا استلهمنا إنجازات الأسلاف ومن لوحاته القليلة الّتي اهتمّ فيها بالتعبير الفردى للوجوه لوحة بعنوان "بائعات السّوق" (١٩٧٧). خلع على الوجوه جميعا مسحة من الحزن والضيق. غير أنّه بسبب طبيعته المسالمة، شغل المتلقّى بما يطرب عينيه، بزخارف تنتشر بين الفساتين وإحدى السلال. ويشبه فنّ "عيّاد" فى هذا فنّ "يوسف كامل" فكلاهما يحرص على الاعتدال فى التعبير وترك مسألة تحريك المشاعر والعواطف والأفكار لكرم وحساسيّة المشاهد !

من لوحات "عيّاد" المهمّة الّتي حفلت باستعارات شكلية من الرسوم الجداريّة القديمة وخاصّة : المنظور الإيحائي ، والملامح الخارجيّة للشخص، والنظام التكويني الرمزى ، لوحة بعنوان "الزراعة" ، وهى لوحة طولية (١٥٥ × ٦٠ سم) مقسّمة إلى مستويات أو طبقات رأسيّة ، تتّسع كلّ

مساحة إلى نوع من أعمال "الفلاح" مثل حرث الأرض ، ودرس الغلة بالنورج ، ويحتلّ العمل الشّاقّ المستوى القاعدى ، و مع الصعود يقلّ، نوعا ما، ثقل العمل ، وخصّ "عيّاد" مساحة القمّة برقص الخيل وأفراح الفلاحين، وكانّ الفرّح فى هذه الذروة هو جائزة عناء المستويات الطبقيّة التحتيّة. ولست أدري لماذا سيّد "عيّاد" اللون الأزرق عبر مستويات اللّوحة ، هل أراد أن يوحي بدرجة من الحزن الشفيف، أو بجوّ اللّيل بما فيه من أسرار ؟.. أم أراد أن يسهم فى خلق جوّ ضوئى عام يؤكّد الترابط المشهدى ؟.. أم أراد أن يربطه برمزيّة اللون الأزرق فى التراث المسيحى ؟

إنّ التصميم التراكمى للّوحة يكشف ، فى جانب ، عن ميل إلى إحياء النظام المنظورى فى الرّسوم الجداريّة المصريّة، ويكشف فى الجانب الآخر عن ميل الرّسام إلى "الحكى" . فى اللّوحة ، كما فى الحكاية الشعبيّة ، حكاية تروى ، ومستمع يستخلص حكمة . وإن اختلف "عيّاد" مع الحكاية الشعبيّة ، فى كون حكاياته بلا شخصيّات ، فهو لا يحفل بالملامح الفرديّة ، والتعبير الفردى. فى اللّوحة تركيز على حركة الجموع من خلال فعل العمل وتعبير الفرّح : العمل سبب ، والفرّح نتيجة .



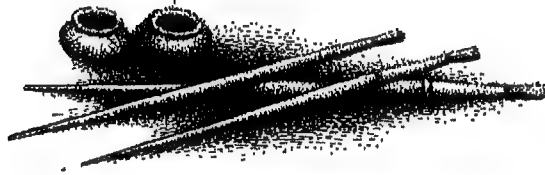
الرموز ... والموضوعات الدينية

من أجل اكتشاف جمالية مختلفة عن جمالية لوحة عصر النهضة استلهم "عيّاد" مظاهر الرّسوم المصريّة القديمة ، ونظامها التكويني ، كما استلهم الرسوم الجداريّة الشعبيّة بكلّ ما تحفل به من تلقائيّة وفطريّة . ولم يكن من باب المصادفة أن تتسلّل إلى رسومه بعض الرموز الدينيّة، وخاصّة الأرقام . لهذا احتفل في كثير من لوحاته ورسومه بالمتواليات الرأسيّة ، للايحاء بالمنظور كما في الرسوم المصريّة، وقد أتاح له هذا النظام التكويني أن يفعم لوحته بالعناصر الحكائيّة ، ففي لوحة "الدير" - مثلاً - جعل البناء المعماري للدير يقسم اللوحة، وينقسم بها ، إلى ثلاثة مستويات . يحوى كلّ مستوى منها مشهداً روائياً رامزاً، في مشهد القاعدة يدور حوار غامض بين راهبين. في المستوى الأعلى ينفرج الغموض عن راهب ثالث يطالع الكتاب المقدّس ، ويبدو متّجهاً إلى المستوى الذي يعلوه . أمّا المستوى الثالث : مستوى "القمة"، فيكشف عن درجات سلّم لا ندري من أين نبت متّجهاً إلى الذروة ... حيث جرس الصلاة ، محاطاً من ناحية بثلاث نخلات طوال ، تذوب أطرافها في السّماء . ومن الناحية الأخرى ينهض برج الكنيسة شامخاً ، عملاقاً . (لاحظ دلالة الرقم (٣) وتكراره في الصليبان الثلاثة والرهبان الثلاثة). وأسهم اللون الأزرق الشفاف ، والرّمادي المساعد ، في خلق مناخ روحي ، أكّده انصراف " عيّاد " عن التجسيم بالنور والظلّ ، واحتفاظه بخطوط تتّسم بالسلاسة والرقّة. من الواضح أنّه حرّف الشكل المعماري الواقعي ليتّسق مع الحالة التعبيريّة والرمزيّة التي أراد بها لنا أن نشاركه فعل الصّعود الروحي إلى السماء . ويتسلّل الرقم (٣) والرقم (٥) - ربّما بغير إرادته - من لوحاته

الدينيّة إلى كثير من لوحاته ذات الموضوع الشّعبي وعندما ينتبه - ربّما - إلى ان المجموع الكلّي للعناصر الإنسانيّة والحيوانيّة داخل اللوحة ليس فرديًا ، فإنّه يضع في المحور الرئيسي ، الفاعل ، عنصرا ، فرديًا. وقد يتكوّن الرّقم (٣) من إنسان واحد وبقرتين ، أو العكس ، كما في لوحة "المحراث" - ١٩٧٧ - و"الساقية" - ١٩٧٧ - و"الفلاح و الثيران" - ١٩٦٤ - وقد يتكوّن من ثلاثة رجال كما في لوحة "العمالقة الثلاثة" - ١٩٥٢ - الخ ... وقد يتسلّل رمز "الصليب" - بغير ضرورة فنيّة ، إلى عدد من اللّوحات منها - على سبيل المثال - لوحة "سوّاق الجرّار" - ١٩٦٤ .

حاول "راغب عياد" أن ينفذ وعدا مستحيلا ، بأن يطمس ذاكرته الفنيّة التي شكّلتها دراسته في أوربّا ، وأن يقصرها على الموروث المصري ، وكما اتّضح ، من قبل ، فإنّ الإتّصال بالنموذج الأوروبي ظلّ قائما - بوعى أو بغير وعى - ويستطيع الباحث أن يجد بيسر صلة بين "أسس التصميم الأوربيّة" - خاصّة في عصر الإحياء - وعدد من لوحاته المفضّلة ، ففي لوحة "رهبان اثناء الصلاة" - على سبيل المثال - التي أنجزها سنة ١٩٦٤ ، صلة واضحة بالأساس التكويني للوحة عصر النهضة ، وخاصّة ، بذلك التوازن الذي يطلق عليه : "التوازن الإشعاعي" ، وتقترب لوحة "عياد" من اللّوحة الدينيّة للفنان الإيطالي "دومينيكو فينيزيانو" Domenico Veneziano (١٤٠٥ - ١٤٦١) المسماة: "العذراء والطفّل والقديسون الأربعة" إلى غير ذلك من النماذج التطبيقيّة التي لا مجال للتفصيل فيها .

فى نهاية تلك الرحلة القصيرة فى إبداع فنّانين من جيل الروّاد ، أرجو
أن أكون قد نجحت فى إثبات أنّ الاتجاه إلى إيجاد "فنّ مصرى" لا يأتى بقطع
خطوط الاتّصال بالإنجازات الأوروبيّة ، أو الإنسانيّة ، ودفن الرءوس فى
رمال العزلة ، بل إنّ العكس هو الصحيح .



البحث عن جورج صباغ



هناك معاجم وموسوعات ضخمة تختصّ بسوق الفنّ الدولي ، مهمتها رصد الارتفاع والانخفاض أو الثبات في سعر السنتيمتر الواحد للوحات وتمثيل الفنانين العالميين ، من أبرزها موسوعة "بنيزيت" "E. Benezit" وبعاد طبعها والإضافة إليها كلّ ربع قرن تقريبا ، ومعجم "أكون" "Akoun" ويظهر سنوياً . ولم تذكر تلك الكتب من أسماء الفنانين المصريين غير اسمين ، لا ثالث لهما، هما : "محمود مختار" و"جورج صباغ" وبينما يحتلّ اسم "مختار" رأس قائمة حركة الفنون الجميلة في مصر ، ويكاد يكون معروفا لدى عامّة الناس في وطنه، فإنّ "جورج صباغ" مبعد عن التّاريخ الرّسمي للفنّ ، ولولا وجود، "جماعة فنّية" في "باريس" سمّيت باسمه لتبدّد هناك أيضا في خضمّ الموجات الفنّية المتصادمة، وهي تقيم له المعارض في كبرى متاحف فرنسا

تكريما له ولفنه، وتجنّد له نقّاد الفنّ لتحليل فنّه والذود عنه ، وتسجّل المعاجم تزايدا مطردا فى أسعار لوحاته.

من الثّابت أنّ "صبّاغ" قد أُتيح له فى حياته أن يعرض فى متاحف ومعارض ذات سمعة عالميّة مثل متحف الـ "جى دى بوم" "Jeu de Paume" ومتحف الفنّ الحديث بمركز "بومبيدو" ، وقاعة "برنهيّم" كما نظّم له "صالون الخريف" معرضا استرجاعيا "Retrospective" سنة ١٩٣٢، وكان أوّل مصرى يرأس لجنة تحكيم "صالون الخريف" سنة ١٩٣٣ وترك "صبّاغ" فى مرسومه بالقاهرة ثروة من اللّوحات وثقّت تحت إشراف الفنّان "راغب عياد" الذى كتب خلف كلّ لوحة عبارة "عمل أصلى لجورج صبّاغ". ووقّع باسمه ، وأرّخ بتاريخ ٣٠ / ٥ / ١٩٥٢ القاهرة .

أين هى تلك اللّوحات ؟... و هل تمّ توثيق حركتها ، أم تركت للفناء ؟

لكن للإتصاف ... لم يترك "صبّاغ" فى مصر للإهمال الكامل ، فقد كتب عنه متّقون ونقّاد فنّ ... هم على وجه الدقّة : حافظ عفيفى ، جبريل بقطر ، جوزيه كانرى ، جورج دومانى ، إدجار جلاّد ، جين ماركيه ، جيرار ميسادى ، جان موسكاتيللى ، أحمد راسم ، إدوار سعد ، رامون سعيد ، تيراس ، إيلى عازار .

لم يعب تلك الكتابات إلاّ توجّهها إلى قارئ أجنبى ، فى معظم الأحوال، لهذا لم تحدث آثارا فى قارئ العربيّة، أمّا أصحاب الكتابات العربيّة اللّتى كان من الممكن أن تحدث كتاباتهم أصداء فلم يحفلوا عن عمد بدافع المنافسة على

الفكر "الفرانكوفوني" وكانوا يرون أنّهم الأجدر باستجلابه والذود عنه - أعنى: جماعة "الفنّ و الحرية" وممثليها في "النصّ العربي" : "رمسيس يونان" و"كامل التلمساني" ... وأحيانا رائد الجماعة : "جورج حنين" وأهالت الجماعة تلالا من تراب الإهمال فوق "الصباغ" لحساب "محمود سعيد" وأسهم الناقد "بدر الدين ابو غازي" بنصيب كبير في حذف "الصباغ" من خريطة الفنون الجميلة ، ولم يجر اسمه على قلمه ، كما لو لم يكن موجودا أصلا ، ولم يعتن من جاء بعده من نقاد في إرهاب انفسهم بالتعرّف على حقيقة الأمر .

تساؤل ؟

عندما أقلب أمر "جورج صباغ" على وجوهه المختلفة : لا أجد سببا واحدا لهذا الإهمال : لقد كان أول فنان مصري يسافر إلى الخارج لدراسة الفنّ، وكان يتردّد على مصر بصورة مستمرة ... ليرسم منها ، ويعرض فيها... لنفسه ، ولغيره من الفنّانين الفرنسيين الكلاسيكيين والمعاصرين ، ويحاضر في الفنون الجميلة بالقاهرة ، ولم يحل دون مجيئه إلى وطنه مصر غير الموت.

عندما تأملت لوحاته ، وموضوعاته المختارة ، وقرأت ما أتيح لي من مراجع، وتفرست في ملامحه الشخصية ، كشف لي كلّ هذا عن شخصيّة مفعمة بالحيويّة ، والجرأة ، مخلصّة لجذورها ، متغلّغة في كلّ ما يحيط بها من ثقافة وفكر وإبداع ، ولاحظت أنّ تلك الحيويّة ، وذلك التّوّع ، في شخصه

وفنه ، لم تحل دون ظهور مسحة من الحزن تكسو وجهه وتمتد إلى كل الوجوه التي رسمها تقريبا .

سيرة حياة

اختلف الرواة الفرنسيون ، والمتفرنسون ، والمصريون ... في سرد تفاصيل حياته ، واتفقوا في "الجوهر" . وسنقف عند الاختلاف بترجيح جانب على جانب ، أو بإهمالهما لعدم قيمة الاختلاف أو استخلاص ما يدعو إلى التساؤل .

ولد "جورج حنا صباغ" في الاسكندرية في ١٨ أغسطس سنة ١٨٨٧ ، ومات في "باريس" في ٩ ديسمبر سنة ١٩٥١ . ويختلف الرواة في السنة التي سافر فيها إلى "باريس" ، فمنهم من قال سنة ١٩٠٥ ، وكان وقتها في الثامنة عشرة من عمره ، ومن قال سنة ١٩٠٦ ، وذكر البعض أن الغرض من السفر كان دراسة "القانون" ، ومنهم من قال : لعلاج عينيهِ اللتين مرضتا اثناء دراسته الثانوية ، وبلغنا من التعب حدًا لم يعد "صباغ" معه قادرا على تحمّل ضوء القاهرة ، وتكشف صوره "الفوتوغرافية" بوضوح عن جفنين بهما آثار قروح ، وإرهاق ، تخفّف منها نظرته الواثقة المقتحمة .

وعلقت جريدة الأهرام على معرضه الأول بالقاهرة سنة ١٩٤٧ بفندق "الكونتينتال" بالاشتراك مع المثالة الفرنسية "سيمون مارى" بقولها : والرسام

"جورج صباغ" مصري، تخرج في مدرسة الآباء اليسوعيين بمصر سنة ١٩٠٣، فأراد والده المرحوم "حنّا بك صباغ" أن يصبح ابنه مصرفياً ماهراً، أو تاجراً، أو محامياً، إلا أنّ الفتى كان ميّالاً إلى التصوير ميلاً طبيعياً. وما كاد ينتهي من دراسة القوانين في "باريس" حتّى انكبّ على التصوير، غير ملتفت إلى إرادة أبيه، وبدأ مهنته في "باريس" فغضب عليه والده وقطع عنه النفقة فلاقى صعوبات جمّة في الحصول على معاشه وزاد الطّين بلّه زواجه بابنة المرحوم "شارل إمبير" رئيس مجلس شيوخ فرنسا الذي زوّجه كريمته باعتباره ابن الثرى "حنّا بك صباغ" ولم يكن يعلم بغضبه على ولده، وثارت ثائرة الوالد لزواج ابنه من أجنبيّة فأكره وتبرّا منه، غير أنّ هذه العقبات لم تثن الشابّ عزمه فتحمل الشقاء.

ويشكّك الشاعر "أحمد راسم" في حقيقة التحاقه أصلاً بكلية الحقوق ويذكر أنّه منذ وصوله إلى باريس تاه. خطفته أضواء الفنّ والمسرح والمرأة، ويهوّن "صباغ" على نفسه من الظروف القاسية التي دفعه إليها والده، تأديباً له، وإرغامه على الاستجابة لأوامره بقوله - نقلاً عن راسم: "إنّ الذي تحمّل ويلات العيش واعتاد شقاءه طيلة مدّة الحرب لا يصعب عليه ان يحتمل الصّبر في وظيفة صغيرة كالتي وفّقت إليها"... وكان قد وجد عملاً في محلّ بيع سيّارات "رولز رويس".

في تلك الأثناء التقى بمن أحبّها وتزوّجها فيما بعد وكانت تدعى آنيس إمبير أو - سابير Agnes - Humbert Sabert و التقى بها في أكاديمية "رانسون" وكانت تلميذة للفنان الكبير "موريس دوني" "Maurice Denis" أحد ركائز جماعة النّبي "Nabis" وكان يشكّل مع "بونار" قمّة تلك الجماعة، وتعدّ تلك الجماعة،

حملة شعلة "جوجان" فى الفنّ ، ويتميّز أسلوبهم بما كان يتميّز به أسلوب أستاذهم : الرمزيّة ، اللّون الصريح الدافئ ، الاحتفال بالزخرفة أمّا الأستاذ الثّانى الذى أثر فى "صبّاغ" فهو الفنّان "فيليكس فالوتون" "Felix Vallotton" وعلى الرّغم من ارتباط اسم "الصبّاغ" التلميذ بـ "موريس دونى" و"فيليكس فالوتون" فى كثير من معاجم الفنّ ، فإنّ تأثير أسلوب النّبي على فنّه كان شاحبا كما سنرى عند تحليل الأعمال .

أثناء الحرب العالميّة الثّانية كانت أنيس عضوة فى شبكة للمقاومة . مهمّتها الدفاع عن "متحف الإنسان" بباريس، وبعد انتهاء الحرب عيّنت أمينة للمتحف الوطنى للفنّ الحديث ، وإذا كانت هى قد تطوّعت للذود عن المتحف، فقد تطوّع "الصبّاغ" سنة ١٩١٤ فى الجيش الفرنسى ، على الرّغم من أنّه لم يكن قد حصل على الجنسيّة الفرنسيّة (!) غير أنّه ألقى سنة ١٩١٧ بسبب سوء حالته الصحيّة ، فى نفس العام أقام أوّل معرض له فى "باريس" . وقُدّم فيه أولى لوحاته حول موضوعه الحميم "الأسرة" أى أفراد أسرته الفعلية : زوجته أنيس و ولديه جان و بيير Jean et Pierre وقُدّم ولدها فيما بعد ، أكبر خدمة له... إذ نجح فى تكوين جماعة فنيّة تدعى "جماعة الصّبّاغ" وهى الّتى تتعهّد سيرته ولوحاته بالرّعاية حتّى الآن ، بعد ذلك تسلسلت معارضه فى عديد من بلدان وعواصم العالم . وفى سنة ١٩٣٨ صمّم "ديكور" عرض موسيقى للموسيقار العالمى "فاجنر" لأوبرا "باريس" وصنعت لـ "صبّاغ" ثلاثة تماثيل، أوّلها للمثال المعروف "مارسيل جيمو" ، وعرض فى "صالون الخريف" سنة ١٩٢٥ وثانيهما للمثال "لاموردي ديبه" وعرض أيضا فى "صالون الخريف" سنة ١٩٣٠ ، أمّا الثّالث فلفنان مجهول.

كانت زيارته الأولى إلى مصر سنة ١٩٢٠ ، العام الذى ماتت فيه والدته . والأرجح أنه عاد بسبب الوفاة ، وبقى فى مصر عاما آخر ، أنجز خلاله لوحات أهمّها : "دير الأقباط" و"الفلك فى نيل القاهرة" و"الأمومة العربيّة" التى اشتقّ منها لوحة أخرى بعنوان "العذراء و شجرة العائلة المقدّسة بالقاهرة" ، وعلى الرّغم من أنّه أنجز تلك اللّوحات وغيرها فى الفترة المشار إليها ، فقد تباينت أسلوبيّا ، ففى حين استعار لموضوع "المنظر الخلوى" الأسلوب التّأثّرى ، استعار شيئا من التحليل التّكعيبى للوحتيه الآخرين ويلاحظ المتابع للوحاته ، أنّه يستعير الأسلوب التّأثّرى فى اللّوحات ذات الطابع الوصفى النّقلى ، ويستعير أساليب أخرى أرجحها "الأسلوب التّكعيبى" فى اللّوحات ذات الطابع التّأليفى ، وعند عودته إلى باريس رسم واحدة من أهمّ لوحاته ، ومن أكثرها شهرة هى "العارية ذات الفروة" ، "Le nu a la forure" مات والده سنة ١٩٣٠ ، وهو نفس العام الذى تجنّس فيه "صبّاغ" بالجنسيّة الفرنسيّة ، ولست أدري إن كان "صبّاغ" قد تجنّس بعد وفاة والده ، أم أنّ تجنّسه بالجنسيّة الفرنسيّة هو الذى أحزن والده لدرجة الموت ، الثّابت هو أنّ زيارات "صبّاغ" إلى مصر وخدماته لها قد تضاعفت بعد هذا التاريخ .

آراء بعض النّقاد

يرى "إيميه عازار" أنّ تكوين "صبّاغ" النفسى والعقلى قد شكّلته "الديونيسويّة" "Dionysos" و كما نعرف فإنّ "ديونيسوس" هو إله الخمر ، والشهوة ، وربّما أراد "عازار" أن يرمى إلى تآثر "صبّاغ" بالفكر اللاتينى .

ويرى أنّ مفرداته اللونية ، وبخاصّة تلك التي تعبّر عن الضوء ، قد تناسلت من ذكريات الصّبا ، عندما كان يلهو بالحصى تحت شمس "لبنان" ، وكان منظر البحر دائم العودة بالدفء ، وبانعكاسات النّور ، والظلال الكثيفة ، والحدود المبهمة ، وتموجات سطح الأرض" .

ويرى "جان" و "بيير" ابنا الفنّان أنّ إبداع "صبّاغ" كان مرتبطا بمدرسة "باريس"، وهى المدرسة التي شكّلها فنّانون أجانب ، ومن أبرز هؤلاء : شاجال، وموديليانى ، وكيسلنج ، وسوتين . ويرى الاثنان أنّ ارتباط والدهما بالثقافة الشرقية وعلاقته الوطيدة بمصر أمر بديهي . وكما نعلم فإنّ تلك المدرسة كانت تنبذ "التجريد" وكذلك كان يفعل "صبّاغ" حتّى نهاية عمره . أمّا "رينيه جان" "Rene Jean" فقد كتب فى جريدة "كوميديا" فى ٣٠ يوليو سنة ١٩٣١ يقول : "ليس فى فرنسا ما يقدّم الثنائيات المتناقضة أكثر من مقاطعة "برتيانى" الفرنسية "Bretagne" . وفى الوقت الذى التقطت فيه عينا "موريس دونى" الجوانب اللطيفة ، لم تحفل عينا "صبّاغ" إلا بالعناصر " الدرامية " من كتل سحب سوداء تدفعها الرّياح ... إلى أمواج ثقيلة ، إلى أكواخ صغيرة . وكتب "ارسين الكسندر" سنة ١٩٢٥ فى مقدّمة كتالوج معرض "صبّاغ" : من بين المصوّرين الشباب الذين طوّروا من شخصيّاتهم الفنّية يظهر "جورج صبّاغ" برؤيته التي تتميّز بأصالتها، وقد نجح فى سنوات قلّائل فى أن يحتلّ مكانا فى الصّفّ الأوّل وأشاد بلوحته الشهيرة "ذات الفروة" .

وكتب الشاعر المصرى "احمد راسم" يقول : "أصبح من المصوّرين النادرين الذين يصوّرون المنظر غير مرّة، وفى ساعات مختلفة من ساعات الليل والنّهار" . ويرى "راسم" أنّ "صبّاغ" أحسن من مثل الاجسام الشهوية

وهى ترنو إلى أمواج البحر .

كتبت جريدة "الأهرام" سنة ١٩٤٤ تقول : "إنّ "جورج صباغ" أشهر من أن نعرفه للجمهور ، فقد ذاع صيته في البيئات الفنية جمعاء ، وعمّت سمعته الأقطار الأوروبية، وبات في عداد أولئك الزعماء الذين تتخذ أسماؤهم عناوين لأساليب جديدة وظواهر خاصة في الفنّ ... وكان كلّ معرض يزيد في صيته ، ويعمّ شهرته ، ويرقى منزلته في أنظار النقاد الفنيين إلى إن التفتت إليه الحكومة الفرنسية نفسها فأنعمت عليه بوسام "جوقة الشرف" ورأت أن تفتت متاحفها بعض صورهِ البديعة لتكون إلى جانب مخلفات عظام الفنانين، فاقتنت صورتين ، لمتحف "جرينوبل" أولاً ثمّ صورتين لمتحف "لوكسمبورج" في باريس ثم صوراً عديدة لمتاحف مدن فرنسا الكبرى . واشترت مدينة باريس من جهتها أخيراً صورة كبيرة لمتحفها الخاصّ المعروف بالقصر الصغير ، ويذكر بهذا الصدد أنّ غير واحد من المتاحف الأجنبية رأى في صور الاستاذ "جورج صباغ" نموذجاً للتطوّر العصري فأرادت أن تحتفظ ببعضها بين معروضاتها ، ومن هذه المتاحف متحف "فيلا دلفيا" في أمريكا .

من رسائله

كان يتبادل الرسائل مع نقاد فنّه ... أمثال الناقد "رينيه جان" الذي امتدّت المراسلة بينهما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٤٦ ، ولو جمعت تلك الرسائل فلا شكّ أنّها ستكون ذات فائدة في إلقاء الضوء على جوانب مستورة في فنّه

وشخصه . اخترت مقطعا من رسالة قال فيها : "إننى أعمل كثيرا ، وأظننى خطوات خطوة كبيرة من أجل أن أكون تلميذا متواضعا للطبيعة، العظيمة، الجميلة ، الماساويّة ، المغربية ، الملغزة ، الأستاذة فى كلّ الأحوال ، وعلى عكس طريقتى، لم أعد أجود لوحة "المنظر الخلو" فى المرسوم ، بل أنجزها بالكامل أمام "المشهد المرئى" وعندما يسوء الجوّ أضطرّ للعودة إلى مرسمى، ولحسن الحظّ فإنّ لدى "نموذجا" ساحرا ؛ لفتاة فى السابعة عشرة من عمرها. جميلة مثل النهار والليل.إننى أعدّ نفسى ، فيما أظنّ ، نحو هدف مفترض هو "الواقعيّة" ، فهى فنّ مركّب ومرموق فى ذات الوقت .

هل تولد اللوحة من فراغ ؟

فى كلّ عصور الفنّ تقريبا ينشغل الفنّان بمثيرين ، أولهما "الطبيعة" ، وثانيهما "إبداعات" المحيطين به ، وبمن سبقوه ، وبخير متابعة تجلّيات الطبيعة، واستنطاقها ومتابعة ترجمات المبدعين لما يرونه فيها ، وما يرونه فى أنفسهم. ينسّد طريق التجديد، ولا يبقى أمام الفنّان إلا الاجترار . إنّ إطلالة على ابداعات كبار الفنّانين الأوروبيين تؤكّد ذلك: فهم يتعاملون مع إبداعات من سبقوهم فى الأزمنة باعتبارها مثيرات جماليّة وتعبيريّة، مضافة إلى كنوز الطبيعة ، ولأنّ "اللوحة الواحدة" أيّا كان مبدعها، لا تستطيع أن تعبّر عن كلّ شىء دفعة واحدة، لهذا تستدعى العودة إلى نفس الموضوع... لكن من زاوية جديدة. إنّ الموضوع الواحد ، كريم ويقبل الاتّساع بغير حدود... أمام المواهب الحقيقيّة والخيال المرفه ، وهذا ما أغرى كبار الفنّانين إلى "استلهاهم" لوحات

من سبقوهم ، وهم "يستلهمونها" بروح النذ لا بروح النّاسخ، فعندما تناول "بيكاسو" لوحة "كورييه" "تأثمت السنين" نقلها من منظور "المذهب الطبيعي" إلى منظور "الأسلوب التكعيبي" فجاءت شيئا آخر، وأكّدت اللوحة الجديدة انتماءها إلى "بيكاسو" بقدر انتماء اللوحة السابقة إلى "كورييه". هناك من الأمثلة التفصيليّة الكثير ، التي تحتاج إلى بحث مستقلّ... إنّما اردت بهذه المقدّمة أن نحاول فهم كثير من محاولات "جورج صباغ" التي حرص فيها على استلهم إنجازات من سبقوه ، واستحضار موضوعات سبق أن تناولها فنّانو عصر النهضة ، وتمسكه أحيانا بعدد من المفردات وسماحه لها بمعاودة الظهور في لوحاته - كما سنرى في مجموعته المسماة "الأمومة العربيّة" ولوحته المسماة "العذراء والشجرة المقدّسة" ومجموعته التي رسمها لأسرته - وبطبيعة الحال فإنّه لا "يستلهم"، ولا "يستعير"، ولا "ينقل" إلا ما يلمس في نفسه عشقا كامنا فهو عاشق للبحر ، وعاشق للمرأة ، ويرى في جسدها المغرى عمارة ربّانيّة تكشف عن روعة البناء وعظمة النفس معا ، وتجلّت لوحة الفنّان الفرنسي "جان كوزان" الأب "Jean Cousin" (١٤٩٠ - ١٥٦٠) المسماة "حواء" بكلّ ما يحبه ، تتمدّد في ليونة ورشاقة ، ورقّة أخاذة ، تفتّرش ملاءة ملاطفة ، يغطّي بعضها منطقة العفّة ، و ينفّث المشهد خلفها عمّا يشبه طاقتين، تكشفان عن مشهد ساحلى بعيد ، يفصله عنها نهر ممتدّ . تترك اللوحة في النّفس شعورا بأنّ ما تراه العين جمالا مثاليا ، عفيفا ، يشوبه حزن قدرى ، وتكشف عمارة الجسد الفاتن ، المسترخى ، عن حبّ للمتّع الخفيّة ، وتذكير بالفناء القادم . تلامس "حواء" بإصبعها لمسا خفيفا ، أشبه بالعزف ، زهرية ورد ، و تستند بذراع على "جمجمة إنسان" ، يصدم اكتشافها هذا الجوّ الاسترخائي الناعم، ويوجه المشاهد وجهة أخرى . استعار "صباغ" نفس الوضعيّة المسترخية، وعكس اتّجاه الوجه . ففي حين يمثّل وجه "حواء كوزان" امتدادا سلسا لأعضاء

الجسد ، ويقترب من حدود إطار اللوحة ، فإنّ وجه "صَبَّاح" وجسد عاريته تتّسع أمامهما ، وفوقهما ، مسافات أو مساحات ممتدّة ، وبينما اهتمّ "كوزان" اهتماما بالغا بالتفاصيل ، أغفل "صَبَّاح" كلّ التفاصيل ، واكتفى بالإحياء بما يدفع إلى النّفس بالحزن والشعور بالوحشة . فى لوحة "صَبَّاح" اقتصاد فى اللون، وبراعة فى اللمسات، وتقترب اللوحة من الرّسم التحضيري ، واستبقى "صَبَّاح" الملاءة أو المنشقة فى ملازمة مستمرّة مع "العاري" ، كما فى لوحته الشهيرة "فينوس" أو لوحته الأكثر شهرة "الحمام" ، وتنقلب الملاءة والمنشفة إلى فراء دافئ عندما تبتعد المرأة العارية عن فضاء المنظر الطبيعي إلى حيز الغرفة المغلقة ، كما فى لوحته المهمّة "ذات الفراء أو الفروّة" ، وربّما كان الظهور المتجدّد للبحر فى لوحاته يمثّل اعترافا بالحنين إلى مسقط رأسه "الاسكندريّة" يظهر بصورة مباشرة ، كما فى لوحته "عارية الموجة أو عارية الشاطئ" حيث يظهر عن بعد طيف منارتها المعروفة ، أو بصورة غير مباشرة كما فى لوحته "فينوس أناديومين" .

رافايل ... و الأمومة العربيّة

الحقيقة أنّ فنّان عصر النهضة الكبير "رافايل" لا علاقة له من بعيد أو من قريب بالأمومة العربيّة، ولكن هكذا أراد "صَبَّاح" بصورة غير مباشرة ، فقد دأب على استعارة صورة "يسوع الطّفل" من لوحة "رافايل" المعروفة باسم "العذراء و طائر الشرشور الذهبي" التي رسمها سنة ١٥٠٥ أو ١٥٠٦ (حسب اختلاف المراجع) وأدخل طفل "رافايل" إلى بعض لوحات مجموعته : "أمومة

عربيّة" ، كما أضافه إلى اللّوحات الرّئيسيّة فى مجموعته "عائلة صبّاغ فى باريس" ، واستبدل وجه ابنه بوجه "يسوع رافايل" وألبسه ثيابا ! المدهش فى الأمر أنّ كلّ الأطفال فى لوحة "أمومة عربيّة" قد ظهرُوا عراة ومنتحلين من لوحات عصر النهضة ، ولم أجد لهذا تفسيراً ، والمدهش أيضاً وإن كان قابلاً للتفسير أنّ المرأة الوحيدة الّتى تشارك فى عرى الأطفال بما يشبه العرى ، اختصّها بلوحة مستقلّة أسماها : "العذراء مريم بالقرب من شجرة الجميز العجوز بالقاهرة" !

ظهرت كلّ الأمّهات عربيّات الملبس لا الملامح ، مغطّاة رؤوسهنّ بينما ظهرت السيّدة الّتى عرّى صدرها وأحد فخذيهما ، منشغلة بإرضاع وليدها ، ونقلها بكلّ تفاصيلها إلى لوحة مستقلّة كما سبقّت الإشارة ، وتكشف هيئتها عن انتماء صريح لشرائح الفقراء ، ورغم ذلك أو بسبب ذلك افصحت اللّوحة عن حميميّة العلاقة بين أمّ وطفلها ، ينتميان إلى عالم البشر ، وذلك على النقيض من لوحات عصر الإحياء . رسم "صبّاغ" تلك اللّوحة سنة ١٩٢٠ ، وكانت "الوحشيّة" و"التكبيبيّة" و"الداديّة" قد ظهرت وقتها ، وكانت الأخيرة تتّجه إلى إنهاء دورها سنة ١٩٢٣ لتتألّق على ركامها "السرياليّة" ورسمها بالطبع فى "باريس" ولم يفكّر - فيما أعلم - فى عرضها فى القاهرة.

ولم يعد "صبّاغ" فيما أظنّ، لهذا الموضوع وإن لم يمتنع عن الإدلاء الفنّي بلوحات ناقدة ، ورسم لوحات عن الأديرة ، بأسلوب تأثّرى ، لا يخبّر عن انحياز عاطفى .

الثلاثيات

ظهرت "الثلاثيات" فى مجال الفنون الجميلة منذ قرون ، وأقصد بالثلاثيات : اللوحة المكوّنة من ثلاثة فصول ، أو ثلاث لوحات ، كما أقصد اللوحة الّتى تحتلّ فيها عناصر ثلاثة تعبر عن اتجاه محورها الرئيسى، ومن أشهر هذين النوعين : اللوحة الثلاثيّة للفنان "هيروينموس بوش" (١٤٥٣ تقريباً - ١٥١٦) المسمّاة "اغواء القديس أنطوان" ، ولوحة فنان عصر النهضة "رفايل" (الذى ولد فى ٦ إبريل سنة ١٤٨٨ بأوربينو) "ربّات الحسن الثلاث" وقد استعار "صباغ" نفس الاسم ، واستلهم نفس التكوين، وكان دافع "صباغ" على الأرجح ، تقديم رؤية يتعارض بها مع "رفايل" وعصره ، فبينما تظهر نساء "رفايل" أقرب إلى التماثيل الرخاميّة ، تبدو نساء "صباغ" شبقات . إنّ "رفايل" يقدّم ثلاث زوايا لأجساد متشابهة للدرجة الّتى تجعلنا نظنّ أنّها لحواء واحدة ، ولم يحفل "صباغ" بتنوّع الزوايا ، ولم يحفل بالتشويق الذى حرص عليه "رفايل" الذى لم يكرّر أى زاوية أو جزئية مهما بدت هامشيّة . وربّما كان الملمس الناعم لربّات "رفايل" قد استفزّه فاستعار ثلاث عاريات من قاع البيئة الشعبيّة المصريّة ، ولم يحفل برمز "التفاحة" وجعل نساءه يعبرن بحرارة، وتلقائيّة عمّا يجيش فى صدورهنّ من مشاعر ، و بدلا من التلامس الحذر عند "رفايل" صار أشبه بالاحتضان العنيف عند "صباغ" . واستبدل ملاء حمراء تلتفّ التفافا مسرحيّاً حول أجساد العاريات بتفّاحات "رفايل" الثلاث ، لقد حاول "صباغ" فى استلهامه هذه اللوحة ، أو استعارته لعناصر من عصر النهضة أن يدلى برأى فنّي وفكرى معارض، محصّلتة هى أنّ إنسانيّة "عصر الإحياء" إنسانيّة يحدّها التصنّع والافتعال . قال احد محلّلى هذه اللوحة إنّهُ من الممكن

ان يكون قد تأثر بفنّان النهضة الألماني "دورر" ، خاصّة في الرّسوم الخطيّة ، ولا يستبعد أن يكون قد تأثر بمبالغات "مايكل أنجلو" العضليّة، وإن نقلها عن عمد ، الى منطقة التحريفات "الكريكاتيريّة" والأرجح أنّه أراد أن يعاين "رفايل" فألبس العارية الوسطى حذاء إغريقيّا ! وإذا كان قد مازح "رفايل" و"مايكل أنجلو" و"دورر" فإنّه تعامل مع "سيزان" و"جوجان" بجديّة واحترام ، لهذا استعار صراحة ، لمسات "سيزان" القصيرة ، البناءة ، وألوان "جوجان" الدافئة

بين الوجه و الجسد

يحتلّ وجه المرأة ، وجسدها ، الركيّزة المحوريّة في إبداعه ؛ لاحظت أنّه عندما يحتلّ "العاري" اللوحة يتلاشى الوجه أو يختفى ، مثل مجموعة "الحمام" و لوحة "عارية الشاطئ" ، أو يميل ناحية الجسد ، كما لو كان يتطلّع إليه ، أو يتأمله إعجابا ، مثل لوحة "فينوس" ، ومجموعة "ذات الفروة" ، أو يذوب الوجه في الظلال مثل لوحة "عارية على الأريكة" الخ ... ولم أجد تفسيراً لهذا غير ظنّي بأنّه لم يرد أن يشتّت انتباهنا بعيداً عن معمار الجسد بانجذابنا إلى حديث العيون والأفواه ... كما كان يفعل واحد من أهمّ أبناء الجيل التّالي هو "محمود سعيد" ، وربّما خطر لـ "صباغ" أنّ الغباء الإنسانيّ الذي دمرّ رأس تمثال "نصر ساموتراس" لم يمنع الأجيال المتعاقبة من الاستمتاع به ، ولم يحل اختفاء ذراع "فينوس" دون استمتاعنا بما تبقى منها ! ولست أدري إن كانت متعتنا ستزيد برأس "ساموتراس" وذراعي "فينوس" أم لا!

وعندما يحتلّ "الوجه" الموقع الرئيسى نرى العيون قد غابت فى الحزن، والأفواه كمّمت بالصمت والوجوم، ولم يفلت من كلّ هذا سوى وجه "جحا"، وسمح له أن يتسلّل إلى شبح وجهه ابتسامة، وكان "صبّاغ" على وعى بذلك، ففى إحدى محاضراته بالقاهرة قال: إنّ الفنّ لا يبدأ فى الوجود إلا من المشاعر الداخليّة. وكان فى كلّ مناسبة يحرص على ان يؤكّد على روحانيّة الدافع الفنّي، وهذا ما أغرى بعض نقّاده بالحكم بشرقيّته، ويؤكّد هذا ميل إلى الاعتدال فى التعبير، فإذا قارنا نساء العاريات بنساء "محمود سعيد" لوجدنا عارياته أقلّ أنوثة وشهوة رغم معمارها الأنثوى المتين كما فى لوحة "فينوس" وربّما كان الاحتفاظ بلون لحمها الأوروبى وغياب فاعليّة الوجه وارتباطها - فى حالات كثيرة- بالرّمز أكثر من ارتباطها برغائب الجسد هو السّبب. الموضوع يبدو للوهلة الأولى عادياً: امرأة تلبس لباس البحر (موضة ١٩٢٢) تغطّي جسدها بغطاء لتجفيف الجسد، ومن يتأمّلها يكتشف أنّها ليست ككلّ النساء، فهى ذات بنيان صرعى أشبه "بفينوس" الإغريقيّة، ويشبه غطاؤها جناحين، تتقدّم صوب الشاطئ وكأنّها تهبط فى رفق فلا تحدث بقدمها أى أثر فى الماء مثلما فعلت من قبلها، فى القرن الثالث قبل الميلاد، الآلهة "نيكى" وهى تلامس مقدّمة السفينة. إنّ "فينوس" صبّاغ تنتسب فى هيكلها إلى "فينوس" الإغريقيّة، بينما تنتمى فى نظامها الضوئى، إلى شمس الاسكندريّة، ويرجّح هذا ظهور سفينة فى الأفق البعيد تعبّر عن حنين الفنّان لمسقط رأسه، ربّما قيل أو يقال إنّ وجود السفينة فى هذا الموضع كان لضرورة فنيّة هى كسر التناظر بين الجانبين، وهذا صحيح، غير أنّ الصحيح أيضا هو أنّ هناك طرقا عديدة لإلغاء التماثل.

كلمة اخيرة

كتب عن فنّه واحد وأربعون ناقدًا في مصر وفرنسا ، اختلفوا في التفاصيل ، واتفقوا على شيء واحد هو أهمية هذا الفنّان ، فلو اخترنا ، على سبيل المثال ، أهمّ عناصر فنّ "التصوير" الملوّن وهو عنصر "الضوء" في فنّه لوجدنا إجابات متعدّدة ، ف "إيميه عازار" يرجعه إلى لبنان عندما كان "صبّاغ" صبيّاً يسافر مع أسرته إليها في الأجازات ، ويميل البعض إلى ترجيح تأثير شمس مصر في لوحاته ، ليس فقط في اللّوحات الّتي رسمها في مصر ، وتكشف صراحة عن ضوئها ، مثل لوحة "شجرة التّين البنغالي" "Les Banians" او مقابر مربوط بـ "أسوان" ، بل تلك الّتي رسمها في كلّ مكان ، ورأى معدّو أحد كتبه أنّ الضوء في لوحاته ارتبط بالأماكن والمواضع الّتي رسم فيها ، وهي ستّة عشر موقعا (حسب إحصاء الكتاب) يتأرجح بين شمس اليونان ولبنان ومصر وسويسرا الخ ... ورغم تعدّد طبقات الضوء في لوحاته فإنّ ثمة ميلا ثابتا هو الحرص على التّقابل الحاد بين الضوء والظلّ كذلك الّذي نشاهده في مصر .

ويميل "صبّاغ" إلى التّجسيم ، ولست أدري هل جاء هذا الحرص قبل أو بعد التّقائه بأستاذه "فيلكس فالوتون" "Felix Valotton" الّذي نبّهه إلى ضرورة تأمّل المعابد والنماثيل المصريّة القديمة لما تتمتّع به كتلها من نقاء وجلال . ورغم حرصه على "البناء" فهناك ميل آخر إلى حرّية اللّمسات ، لهذا تتسم لمساته بالجرأة والاندفاع ، وربّما بسبب عشقه للكتلة المجسّمة لم ينخرط في دائرة الوحشيّين . وتتأرجح اللّمسات بين الاكتفاء بالإيحاء بكتلة مثل لوحة

"عارية تجلس" أو الاحكام فى التحليل والبناء مثل لوحة "ذات الفروة" ، ويختار
 احيانا ان يلجم اندفاع لمساته فى المناظر الخلويّة ، باستعارة لمسات "سيزان" ...
 مثل مناظره ذات الطابع التاليفى المسمّاة: "تكوينات مستلهمة من صخور منطقة
 بوليمانك" "Polumanch" وكتلة تتّسم بالصلابة . أمّا وجوهه الصامتة دائما فهى
 تهمس لك بما يدور فى عالمها الداخلى إذا سمحت لها .بالإنصات والتعاطف !



الفنان أحمد صبرى ونقد الذات



عندما التحقت بكلية الفنون الجميلة سنة ١٩٥٨ كان من نصيبى أن أكون طالبا فى مرسوم "أحمد صبرى" ، ولم يكن هو نفسه موجودا فى الحياة ، فقد رحل عنها فى مارس ١٩٥٥ ، وانتهت علاقته الفعلية بالكلية سنة ١٩٥١ ، ورأى تلامذته - وفاء لذكراه - أن يضعوا اسمه على ذلك المرسوم ، ومنحوتة من النحت البارز لرأسه ... لا تزال موضوعة إلى جوار كبار الفنانين الذين رحلوا أمثال : محمود مختار ، وراغب عياد ، وجمال السّجّينى... على حائط أحد مبانى الكلية .

لم نكن فى حاجة إلى السؤال عن سيرته الذاتية ، فقد كانت تشيع بيننا حكايات عن أسطورة هذا الأستاذ ، وعن مدى صرامته ، وتقديسه للعمل الفنى

المتقن ... وقد حكى لى تلميذه المفضل الفنان "حسين بيكار" ... واحدا من مواقفه العجيبة... قال : "كنت قد انتهيت من رسم منظر من الطبيعية ، بذلت فى رسم اللوحة كلّ ما أملك من براعة وصبر ، و انتظرت أن أتلقّى إعجاب الأستاذ ... و إذا به يوبّخنى قائلاً : "هذه ليست أوراق شجر ، أنها قطع من الزّبد ! ... ولم يكتف بذلك بل امسك قلما خرق به اللوحة عند النقطة الّتى استهجنها !" .

موقف بالغ القسوة دون شكّ ، وكان كفيلا بإحباط تلميذه المتفوّق ، المتميّز... بل كان كفيلا بإحباط أى طالب آخر ، غير أنّ "بيكار" أدرك فيما بعد الرسالة الّتى أراد أستاذه أن يبلغها له ؛ وهى أن يبذل أقصى ما يستطيع حتّى يصل إلى الدرجة الرفيعة الّتى وصلها فنّان عصر النهضة .

كانت ذاكرة "أحمد صبرى" الحافلة بصور من كلاسيكيات الفنّ الأوروبى هى المرشد السلوكى له ، سواء على مستوى الابداع أو المستوى التربوى ... وفى ظنى ... أنّ أى فنّان مصرى جاد ... بعد زيارته لمتاحف أوروبا ... سيّجّه ، بوعى أو بغير وعى ، إلى شىء كثير أو قليل ، من نقد الذات ، وهو ما كان يفعله "أحمد صبرى" مع نفسه قبل أن يفعله مع تلامذته ، وربّما بالغ "أحمد صبرى" فى تلك القسوة ... لشىء فى تكوينه النفسى الّذى شكّله ملاپسات شخصيّة مريرة ... فقد عاش يتيما ، فقيرا ، ولم تتخلّ عنه الحياة قبل أن تتركه فريسة لمصيبة ثالثة ... وهى العمى !

ولد فى إبريل سنة ١٨٨٩ بحى المغربلين بالدرب الأحمر ، لأبوين ينتميان إلى أصول تركيّة ، ولهذا يميل بعض نقّاده الى تفسير صفة "العناد" الى ذلك الأصل !

ماتت أمّه وهو فى الثّانية من عمره ، ولحق بها الأب وهو فى الثامنة، وتبدّد استقراره بعد أن لحق بهما الجدّ . وكان من الطّبعى أن يفشل فى دراسته، وكان يجد العزاء فى عزف الموسيقى ، واكتشف فى ذات الوقت الميل إلى الرّسم ... غير أنّ مخالطته لموسيقّين جعلته يظنّ أنّ الموسيقى هى مصيره... لولا أن عرف ، بالمصادفة ، أنّ مدرسة الفنون الجميلة قد أنشأها الأمير "يوسف كمال" بدير الجماميز ، فلم يتردّد فى الالتحاق بها سنة ١٩١١، وتخرّج فيها سنة ١٩١٦ . وتألّقت موهبته فى ذلك الإطار المنهجى الذى أحيط به داخل المدرسة ، ونال تشجيع أساتذته ، وكانوا كلّهم من الأجانب فى ذلك الوقت أمثال : "باولو فورشيلا" ، و"سيمون" ، و"بونوه"... وبزّ كلّ افراد دفعته، و تفوّق فى رسم الوجوه تفوّقا دفع أساتذته إلى ترشيحه فى بعثة دراسيّة إلى فرنسا - على نفقة الأمير "يوسف كمال" - غير أنّ ظروف الحرب العالميّة عطّلت القرار ... ولكنها لم تتمكّن من القضاء على حلمه ، وقراره الخاصّ بالسفر ، فبعد أن تأكّد من تبدّد قرار أساتذته قرّر ان يبعث نفسه بنفسه إلى باريس !! لكن ... لكى يكون الحلم حقيقة ، والقرار فعلا ... كان عليه أن يحصل على المال ... ولم يكن بمقدور الفنّان المصرى، فى ذلك الوقت ، أن يخترق غابة الفنّانين الأجانب كى يصل إلى حوائط وجيوب رجال المال... وفى غمرة البحث وجد وظيفة مدرّس رسم بمدرسة "مصطفى كامل" الابتدائيّة بمرتبّ ثمانية جنيهات فى الشهر، وحمد الله على أن أتيح له ، بعد عناء ، شيئا من الاستقرار . ويحكى الفنّان "بيكار" عن تلك الواقعة بقوله: "ما كان يمضى فى وظيفته شهرا حتّى استدعاه ناظر المدرسة ليخبره بالاستغناء عن خدماته لأنّه غير كفء فى مهنة التدريس ، دون أن يعوّضه عن الثلاثين يوما التى عملها بكلّ أمانة" !

كاد ييأس لولا أنّ أخبار نبوغه فى فنّ "البورتريه" قد أغرى بعض الأثرياء فى التعامل معه ، واستطاع بالقليل الذى كسبه أن يسافر إلى باريس فى أعقاب الحرب العالميّة الأولى، والتقى هناك بالفنان "محمود مختار" الذى ساعده فى الالتحاق بأكاديميّة "شومير" ثمّ أكاديمية "جوليان" وأطلعه على تجربته الباريسيّة ، غير أنّ "صبرى" لم يتمكّن من الاستمرار أكثر من ثلاث سنوات بسبب القليل الذى كان معه ، والقليل الذى كسبه من رسم وجوه السيّاح فى "مونمارتر" أو أمام كنيسة "نوتردام" .

إنّ تلك المرحلة الأولى لا تزال مبهمّة ، فلم يترك لنا مذكرات عن سيرته الذاتيّة ... كما أنّه لم يكن بعيدا عن عالم "القلم"، فقد كان أحد أعمدة جلسة العقّاد الأسبوعيّة، وكان صديقا له ولعبد القادر المازنى وعبد الرحمن صدقى وغيرهم من المبدعين فى دنيا "الكلمة" ... ولم يتحدث عنها أحد من أبناء جيله ، ولم ترد على أقلام نقّاده ، وتركت لتساؤلات عديدة ... غير أنّ المؤكّد أنّه لم يحقّق ذاته الفنّيّة ، على النقيض من رحلته الثانية ... عندما بعثته "وزارة الأشغال العموميّة (!)" فى بعثة رسميّة إلى "باريس" لاستكمال دراسته الفنّيّة. وهناك تتلمذ على يد المصوّر "بول البير لوران" ... ثمّ على يد "إيمانويل فوجيرا" ... وقد تأثّر بهما أشدّ التأثّر. ويفصل الناقد "بدر الدين أبو غازى" ذلك التأثير فى النقاط الآتية :

- (أ) اعتبار "الرسم" هو أساس "التصوير" ومن هنا جاءت عنايته بالخطّ الخارجى.
- (ب) أهميّة البناء فى اللوحة ، وبهذا اتّخذ اللون عنده عمقا وقيمة فى التكوين لا مجرد طلاء سطحى.

(ج) اختيار الوضع المثالى للنموذج والعناية بالتكوين.

عاش "أحمد صبرى" فى "باريس" فى فترة من أكثر الفترات الثقافية امتلاء بالأساليب الفنية المتصارعة ، غير أنه انصرف عن دوائها تماما ، ولم تظهر على ريشته من أثارها سوى بعض آثار الأسلوب التأثرى، وكذلك فعل "محمود مختار" بصراحة أكثر... عندما لاذ بمدرسة النحت المصرى القديم ... من حرب أو طوفان الأساليب ، ونال شهادة تقدير من صالون باريس على نموذج من منحوتته الشهيرة "نهضة مصر" ونال "أحمد صبرى" جائزة الشرف من جمعية الفنون الفرنسية عن رائعته "الراهبة"... عندما عرضت فى "الجران باليه" بباريس سنة ١٩٢٩ .

لقد انحاز "أحمد صبرى" للأسلوب الأكثر استقرارا ، و كان طبيعيا بالنسبة لرسام حاذق ، ليس طرفا من اطراف الصراع الجمالى المشتعل ، أن يفعل ما فعل و زاده تمسكا بموقفه .

ثانيا : أنّ النقاد الفرنسيين المكلفين بتفسير ما يحدث كانوا يزدون الالتباس التباسا ، ويكفى أن يعرف أنّ أكثر المصطلحات التى جاءت وصفا لأساليب بعينها ... إنّما أطلقت فى بداية الأمر تهكّما واستخفا . لم يطلق النقاد - مثلا - مصطلح " الوحشية " أو "التأثرية" أو " التكعيبية " الخ... إلا سخرية بتلك الأساليب ، بل لقد شارك الفنانون أنفسهم فى مهرجان السخرية عندما أطلق بعض الفنانين على أساليبهم الفنية مصطلح "الدادا" وهى لفظة وجدها بالمصادفة ... كما هو معروف ... فى القاموس .

فإذا كان " صالون باريس " الرّسمي ، ونقّاد الفنّ ، على تلك الدرجة من سوء الفهم للأساليب الجديدة ... فكيف يمكن لفنان مصري ، يعيش ظروفًا فنيّة وثقافيّة اتّسمت بالانقطاع ... كيف يمكن له أن يكون طرفًا في الصراع الدائر ؟!

لقد اختار " صبرى " - بروح الناقد - الأسس أو المحاور التي يبنى بها أسلوبها شخصيًا يميّزه ، دون أن يقطع السبيل مع الأصول المرجعيّة لهذا الأسلوب . ويصف "بيكار" تلك المحاور بقوله : "أخذ من التأثيريّة صفاء لونها، ومن الكلاسيكيّة جماليّتها ، ومن الواقعيّة صدقها ، ومن الفنّ المصري القديم شموخه" ... واتّسم أسلوبه الشخصي بكلّ هذا ، وإن رجح المزاج أو المذاق المصري في لوحاته ، بما يتجلّى فيها من رقّة ، وشيء من التّقشّف ... فمعظم لوحاته تتجنّب الغنائيّات الزخرفيّة كما تتجنّب التّدايعات الروائيّة التي تحفل بها لوحات "محمّد ناجي" و"محمود سعيد" على سبيل المثال .

الرّائد الأوّل للرّسم

إنّ وجه الإنسان هو الموضوع المحوري في إنتاجه الفنّي ، وبسبب طبيعته المتعقّفة فإنّه لا يتوجّه إلى عليّة القوم من الموسرين ، بل يختار وجوها من عليّة المتقّفين ... أو من بين أصدقائه ... ومن بين رسومه الشهيرة وجه "العقّاد" الذي رسمه عدّة مرّات . كان معذّبًا للموديل ... يعيد رسم اللوحة مرّات ومرّات حتّى يحصل على أجمل وضعة ، وأدقّ تعبير ، ولا يستطيع أن يتحمّل هذا إلا صديق عزيز ... لهذا يحتلّ الأصدقاء الموقع الأوّل والاخير في

لوحاته . كان يفضّل من الخامات "الباستيل" و"الزيت" ... ويعدّ الرائد الأوّل للرسم بخامة "الباستيل" أو الطباشير الملون . تكشف لوحاته "الزيتيّة" عن فهم عميق لتلك الخامة... فكما يتكوّن الوجه الإنسانى من طبقات تحتية وظاهرية فكذلك كانت لوحاته الزيتيّة، تتكوّن من طبقات مساميّة ، وتتصاعد إلى شكلها النهائى الظاهر عبر تراكمات نسيجيّة ، متقنة . وقد أثر أسلوب التناول هذا على بعض أبناء الجيل التالى له من الفنّانين، مثل: حسين بيكار ، صبرى راغب ، عزّ الدين حمّوده ، عبد العزيز درويش... وإن توقّف الاهتمام بهذا الموضوع لدى الاجيال الجديدة استخفافا أو عجزا أو حرصا على اللّحاق باخر تجلّيات "الموضة" فى اوربّا .

"الموناليزا المصريّة"

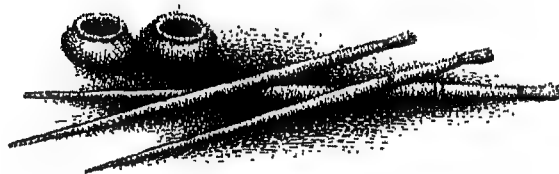
لا أظنّ أنّ لوحة أخرى فى مصر قد ارتفعت الى المستوى الرّفيع الذى بلغته لوحة "الراهبة". تجلّت فيها براعته ، وحساسيّته كأحسن ما يكون . ومن يتأمّل تلك اللّوحة يكتشف أنّها حصاد لجهد طويل مع كلاسيكيّات "اللّوفر"... تأمّلا واستنساخا، ودراسة . فى اللّوحة استنقرار "كلاسيكى مألوف"، وإن اتّسم عند "صبرى" بالصرحيّة - وهى إحدى سمات أسلوبه الفنّى - وكذلك إلغاء كلّ ما من شأنه أن يزاحم جوهر الموضوع . وجهها يجمع بين السماحة والجديّة والجمال المتعقّف . وعيناها متألّقتان تنظران إلى ما لا نهاية ... وكلّ هذا محاط بغطاء الراهبة الأبيض ، وبين القمّة المتمثّلة فى الوجه ... والسّفح المتمثّل فى يديها المستسلمتين ... يحتلّ الثوب الاسود المساحة ، ويقوم

(جغرافيًا) بوصل الغطاء الأبيض و جزء من ثوب بنى ، و(زمنيًا) بخلق مسافة ، وإيحاء روحى بين الرأس واليدين المتباعدتين مكانا والمتسقين تعبيراً. إن ذلك الوجه ، وغيره من الوجوه التى رسمها "أحمد صبرى" تتميز ظاهريًا بالسكون وباطنيًا بالتعبير المشحون... سواء كان ذلك فى لوحاته ذات الطابع الكلاسيكى الذى يختفى فيه نبض لمسة الفرشاة، أو لوحاته التأثرية التى تتألق فيها اللّمسات. و"صبرى" ليس صيّاد التعبير العابر ولكنه فنان يحرص على التعبير المثالى ، إنّ تعبير وجه الراهبة يتجاوز الحدود المألوفة والمتوقعة من راهبة تذيب خشوعاً واستسلاماً وضعفاً ، ففى راهبة "صبرى" نرى شيئاً مغايراً لكلّ هذا ، نرى الشّموخ ، والنظرة المستيقظة التى تكاد - بسبب تلك اليقظة - أن تكون متحدية ، فالعينان مفتوحتان عن آخرهما، يزيدهما انفتاحاً حاجبان ، كثيفان ، طويلان . عيناها أشبه بعينى صقر لحظة الانقضاض. تخترقان فضاء لا نراه . إنّ المساحات الممتدة من الثوب الأسود ، والغطاء الأبيض، والخلفية الفاتحة ، والأصابع الساكنة ، تتحالف جميعاً فى ... صمت ... من أجل هذا التعبير المشحون ، الموجب .

تأتى فى المرتبة الثانية - من ناحية الشهرة - لوحة "ما بعد القراءة" وتتناقض - إلى حدّ ملحوظ فى أسلوب الأداء من زاوية التعبير، مع "الراهبة"... ففى اللوحة الأولى أخلى الفنان السّاحة بأكملها من كلّ ما يتناقض مع التّفشّف ، من أجل إبراز التعبير المكثّف لوجه الراهبة ، بينما اللوحة الثانية... قد أغرق كلّ جزئياتها فى جوّ مخملى يدعو إلى التأمّل المسترخى ، وظهرت الزهور البيضاء راقصة خلف السيّدة ، وانتشرت زهور أخرى مرسومة على غطاء مسند تتكئ عليه، وامتدّت أصدااء هذا فى شكل زخارف أخرى تتراقص على مسطح الخلفية . ويسترخى الجسد ، واليدان ، وتميل

العين ... لا تنظر إلى شيء محدّد . وتشترك اللّمسات البارعة ، المتنوّعة ، فى تشكيل نسيج ملمسى ، وضوئى ممتع .

على الرّغم من التزام "صبرى" الدقيق بالأصول المتعارف عليها للتكوين ، فإنّ حرّيته تتزايد مع رسوم المناظر الطّبيعيّة ، فاللّمسة يتزايد وضوحها ، وحركتها ، وتتنوّع تنوّعا ملحوظا يتّسق مع تنوّع مثيره الجمالى... لمساته تقدّم تلخيصات موحية للأشكال المرئيّة ، وتّسم مناظره بالدفع اللّونى، و حيويّة العجالات. أمّا المرأة - كموضوع - سواء ظهرت بوجهها، أو جسدها عاريا ، لا تستثير فى مشاهدتها الكامن من غرائزه . يظهرها دائما فى أجمل أوضاعها ، وأكثرها تعفّفا ، حتّى إذا أظهر دلالها ، أظهره بشكل لا يخدش الحياء ، فهو دلال عفيف ، لا خوف منه أو عليه !... ويأتى موضوع "الطبيعة الصامتة" يشارك فى احتفالات الدفع اللّونى ، وصرحيّة البناء ، والانصراف عن الافتعال والتصنّع ... والدعوة إلى التواصل مع الحقائق الجميلة والبسيطة .



جمال السجيني وملامح فن قومي



أقيم سنة ١٩٩٤ بالقاهرة المعرض الاحيائي الأول للفنان الكبير " جمال السجيني " الذي رحل في نوفمبر سنة ١٩٧٧ أثناء إقامته معرضه الأخير في مركز دراسات البحر المتوسط بأسبانيا . يعد " السجيني " العلامة الثانية في تاريخ فن النحت المصري المعاصر، بعد المثال "محمود مختار" الذي وضع العلامة الأولى . وإذا كان فن " مختار " تجسيدا لتطلعات ثورة ١٩١٩، فإن فن "السجيني" كان تجسيدا لأحلام ثورة يوليو ١٩٥٢ . ولأن الفن بطبيعته اجتماعي الخطاب ، فردى الإبداع ، فلا بد من وجود تميزات وتمایزات بين مبدع وآخر . كان فن "مختار" موصولا بالإرث المصري الكلاسيكي ، وبفكر تغلب عليه المثالية ، بينما تعددت ، وتنوعت ، مصادر الاستلهام عند "السجيني" من الإرث المصري القديم إلى الاسلامي والقبطي، وصولا إلى انجازات

مبدعى فن النحت المعاصر فى أوروبا، مرورا بتجليات الفن الشعبى والفطرى .

ولم يكتف بفن " التمثال " بل قام بدراسة فن الميدالية وسك النقود ، وفتح الطريق إلى التعامل مع خامات لم تكن مألوفة فى النحت المصرى ، وأبدع فيها من الأعمال ما يشهد بامتياز، منها على سبيل المثال : مطروقاته النحاسية الرائعة . ولم يكتف بالنحت بل امتد إبداعه إلى الرسم والتصوير . وتتجلى أعمال "محمود مختار" فى صور تتسم - فى مجملها - بالوقار والأناقة والرقّة ، ونبيرة غنائية هادئة ، فى حين تبدو أعمال " السجيني " صاخبة الصوت ، مفعمة بالحركة ، مغموسة فى روح ناقد ، ونافذة إلى هموم الواقع الاجتماعى والسياسى ، كاشفة فى الوقت ذاته عن براعته ، وهضمه لأسلوب الوصف "الأكاديمى" والأساليب الحداثيّة ، مستخلصا منها ملامحه الأسلوبية الخاصة . وأزعم أن مجالات إبداعاته المتنوعة كانت المعبر إلى تخصصات فنية ظهرت فى مصر . وعلى الرغم من الاختلافات التفضيلية بين هذين الفنانين الفذين فإن روح الإرث المصرى القديم قد أسبغت على إبداعاتهم ميلا إلى البناء لا الهدم ، ولم تفعله تلك الروح مع هذين الفنانين فقط بل أسبغته على الفنون التى ظهرت فى مصر ؛ الفنون القبطية والإسلامية . والأمر الذى لم يلتفت إليه صناع القرار الثقافى وهم يزرعون " شتلات " من " التخريب " فى تربة " صالون الشباب " .

الأرحام الحاوية

من أكثر منحوتاته الفراغية جذبا للعيون و المشاعر ، تلك التى دارت حول موضوع " الأمومة " . وتظهر الأم راسخة كالطود ، مفعمة بالقوة والأنوثة معا ، تمنح صغيرها الأمان والحماية . وهى تتجلى فى صور ، وحالات ، مختلفة ؛ فتارة تنتحل شكل العمارة الريفية ، وتارة تصبح كيانا عضويا ، أنثويا ، يحمل فى رحمه طفلا جنينا ... أو تحمل بقبضتين قويتين مولودا قد تخلق منها ، وأحيانا يختار الفنان ان يكتفى بالايحاء ، ويقف فى منطقة وسطى " تصل وتفصل " فى آن واحد ؛ بينها وبين علائقها فى الواقع المألوف ، ويجعل من عماراته الريفية وحدة واحدة ، تجمع فى إحكام بين المأوى والإنسان ، وتتجلى فى هيئة امرأة وتظهر - أحيانا - ثنائية " الإنسان والعمارة " فى صورة مغايرة لغيرها من الأعمال ، متسمة بالوضوح والمباشرة، كما فى منحوتة " أهل القرية " ، حيث يوجد الفنان بين بناء معمارى متماسك ووجوه أهل قرية مصرية ، يحتل فيها وجه شيخ " الغفر " (السلطة) موضع البؤرة ، ويستقر فى الذروة وجه رجل الدين الذى يمثل فى عليائه منارة تهدى الناس إلى طريق الخير . وتتشابه كل عيون النساء والرجال - ما عدا عيني رجل الدين - مع فتحات النوافذ. وإذا كان "الظهر" من موضوع " الأمومة " الذى اهتز له وجدان الفنان هو حالة الأمن والدفع ، فهناك فى الحقيقة من الإيحاءات ما هو أعمق من هذا البعد الظاهر ... ، أعنى: فكرة " الخلق والتكوين " ؛ فالطفل محاط بكيان أقرب إلى الرحم ، وحتى عندما يكبر فإن العمارة تحيطه بأقواس تشبه الرحم ، وربما يكون المثال " السجيني " قد تأثر بأقواس المعمارى الكبير " حسن فتحي " فى عمائره الطينية ، واستلهمها

فى أعماله النحتية ، وجعل منها أحضاناً حنونة للتكوين والميلاد . و تمتد ثنائية " الحاوى والمحتوى " إلى بعد أسطورى ، يذكرنا ببيونس والحوت ؛ وهو يذكرنا بهذا - أحيانا - دون أن يلجأ إلى الاستعارة المباشرة ، بل يستعين بما فى " الخطوط المجردة " من شحنات أولية ، فيستعين للإحياء باحتواء شكل لشكل ، بالخطوط القوسية ، اللينة ، العضوية ، ... كما فى لوحة من لوحات الطبيعة الصامتة التى يمكن أن نطلق عليها العنوان الوصفى : " السمكة والقفه " .

واللوحة تمثل فى بعدها الظاهر " سمكة وقفه " ومن يرد أن يتوقف عند هذا الحد فهو حر ، غير أنه سيصيب متعة لو أمكنه قراءة لغة الخطوط والألوان ، وسيحدد الإحياء من علاقة " الحاوى والمحتوى " بين القفه والسمكة إلى أفق الأسطورة وأبعادها ويبدو أن قباب العمارة الطينية برققتها ، وشعريتها ، قد الحت على وجدان الفنان ، فخصها بعدد من منحوتات معمارية مجردة ورامزة بلونها الطينى ، ولامحها الجوهريّة إلى العمارة الريفية المصرية ، ففى منحوتته " عمارة فطرية " بناء أشبه بألعاب الذهن الذكية ، بين الفراغات البينية ، والكتل الحاوية ، والجذور المرتكزة على الأرض والتى تشكل فيما بينها قاعدة للتمثال . نلاحظ أن المشهد النحتى رغم متاهيته ينتمى الى جوهر بيئة مصرية أصيلة . يذكر بعض نقاد " السجيني " بأن حوار " الكتلة والفراغ البينى " قد استلهمه من المثال الانجليزى العالمى " هنرى مور " ولا عيب فى هذا إن كان صحيحا ، فالتأثير والتأثر مشروع فى الفن وغير الفن . المهم هنا أن " السجيني " قد نجح فى إقناع مشاهديه -وأنا واحد منهم- بأن ما نراه أصيل فى بيئتنا ، ومتسق مع طبيعة شخصية " دينامية " ، تسمح له بأن ينتقل حرا بين درجات الوضوح والإبهام ، وبين ألوان التجريد والتشخيص . وفى ظنى أنه

كان يدرك أن الحقيقة واحدة ، تضمر وتظهر ، عشرات الأوجه والزوايا ، و يفرض هذا التعدد دروبا مختلفة فى التفسير غير أن هذا التعدد ، والتنوع - اقتربت من مدخل قاعة العرض الزجاجى ، ولمحت بعض منحوتات الأمومة تطل عبر الزجاج ، شعرت - أو بدقة - فوجئت بشعور ينتابنى وهو أننى لا أدخل قاعة عرض أنيقة تطل على النيل ، بل أدخل قرية مصرية !

المطروقات بين الجمال والرأى

إذا انتقلنا إلى مطروقاته النحاسية - وهى فى الزمن أسبق من الأمومة - نجد حالة - عامة - مغايرة ؛ ففى مجموعة " الأمومة " ترجيح للتأمل ، وانصراف عن المباشرة ، و ابتعاد عن النقد اللاذع الذى تجلى فى المطروقات، وزهد فى تكاثر العناصر الحائية ، ورغم ذلك فقد أجمع نقاده على أن المطروقات تمثل بالنسبة للنحت المصرى اضافات، لما بلغه من درجة رفيعة فى السيطرة عليها ، لم يسبقه إليها فنان مصرى آخر . تألفت قدراته فى بناء التكوينات ، وصياغة التفاصيل الزخرفية ، والتفاصيل السردية ، والملامس المتنوعة ، مما جعل البعض يظن بأن مطروقاته التى يغلب على بعضها الاهتمام بالزخرفة ، وتستعير من طراز الـ "ART DECO" احتفاله بجماليات الزينة ، وحقيقة الأمر أن صياغة السجنى لا تتوقف عند حدود الأناقة ، ولا تنحصر زخارفه فى إطار الجمال الشكلى ، بل تتخطاه إلى الترميز إلى بيئة بعينها ، وواقع ثقافى محدد ، وأوضاع يراد لها أن تتغير ؛ ففى مطروقة " دعوة إلى اقتحام المستقبل " يمتلئ سطح المطرقة بزخارف ورموز تؤكد أن عالم اللوحة عالم مصرى/عربى/إسلامى .

لهذا استعان بجماليّات الحروف العربيّة ، و بمعماريّة الآثار الإسلاميّة ، وبالنخيل وبالعناصر الفطرية ، وبما يوحى بنهر النيل . وسط كل هذا الحشد من الرموز والإشارات تنهض امرأة ؛ من ملامح عينيها ، ولباسها، نعرف أنها مصرية/عربية . ترفع يديها رفعا يلامس النجوم ، وتدعوا بهما من لا نراهم خلفها - أو بالأحرى تدعونا نحن - إلى التّقدم . وهى نفسها فلاحه "مختار" بعد أن تجاوزت موضعها الساكن إلى جوار أبى الهول، إلى فعل الجهاد من أجل المستقبل ، وهى فى الحالين : عند "مختار" و"السجيني" تمثل مصر . وإذا كانت مصر عند " مختار " فلاحه وحسب، فإنها تتعدد وتتّوَع ، عند "السجيني" فى الصورة المرئية ، وفى الحالات الموحى بها . لهذا استعار وسيطا آخر غير المرأة/الأم ، العفية والخصبة ، وأتاح له أن يرمز إلى معكوس دلالاته فى الواقع، أعنى : "عروسة المولد" ، فهى فى واقعنا رمز للبهجة ، وفى لوحاته تفاجئنا بحالات تعبيرية غير متوقّعة ، تتراوح بين الانكسار ، والتحدى ، والانتصار . تتعدد أماكن العروسة ، فهى تنتقل من النحاس المطروق إلى مسطحات القماش والألوان الزيتية، دون أن تتخلّى عن حالتها التى تعكس هموم الوطن وقلقه من غزو خارجى ، وفساد داخلى ؛ فهى مطروقة " العروسة والشعبان " تظهر " العروسة " محاطة بكل ما يمتع العين من زخارف ، ستلهم أشكالها من الحروف العربية ، والزخارف النباتية ، والهندسية . وتبدو الدمية المسكرة وقد تخلّت عن وظيفتها فى الواقع، وعن دورها فى أن تكون أداة للمتعة والسرور ، وجعلها تنتحل صفات رامزة إلى انسان الواقع المصرى ، وحالاته الناشئة من ضغوط هذا الواقع . ضم سطح المطروقة من "العلاقات" ما جعله سطحا جميلا ، وأنيقا ، وضم من "الأفعال" فعلا يكشف صراحة عن العنف . وكان " السجيني " حريصا على الاثنين معا : أناقة الشكل ، وعنف الدلالة .

ويبدو ان " الجمال " قد اغواه ، فاكتفى من العنف بما يوحي بالمعنى ، ولم يسمح بأن يخل هذا الفعل بأناقة الشكل ، بل جعله خادما له ، بأن أظهر الثعبان - رمزه الذاتى للشر - يلتف حول نفسه إشارة للألم ، واعترافا بالهزيمة أمام قبضة " الدمية الإنسانية " ، وإثراء - فى ذات الوقت - لجمال التكوين الذى كان سيقع ، حتما ، بغير هذا الالتفاف ، فى دائرة التناظر الممل .

ولأن تلك العروسة قد صاحبته فى " النحت " و" التصوير " فقد أغرته تلك الصدفة بالتجريب باستخدام خامات مختلفة فى العمل الفنى الواحد ، وهو أمر مألوف فى الإبداع العالمى ، غير أنه كان جديدا فى الفن المصرى المعاصر ، ولست على يقين من أن " السجيني " كان أول من طرق بابه . المهم أنه استخدم مع الألوان الصريحة خامات منها : الخزفيات المزججة ، والعجائن الكثيفة ، والرقائق الذهبية والفضية ، ويبدو أنه فى استخدامه "عروسة المولد النبوية" رمزا للتعبير عن أحوال مصر ، لم يرد لنا أن ننسى أن العروسة مجرد دمية ، أوجدتها الأعراف الشعبية ... غير أن الأمر يختلف عنده عندما يستخدم الإنسان وسيطا للتعبير ، عندئذ ترتفع نبذة السرد الحكائى، والرأى المساند للتوجهات الأولى لثورة يوليو، مثل مطروقة " شجرة الحكم " التى تمثل شجرة عاتية، تتعلق فيها كل موبقات النظام السابق ويظهر الفلاح عملاقا ، ورمزا للشعب المصرى ، وهو يسقط الشجرة بساعدين مفتولين . توازيهما مطروقة أخرى .

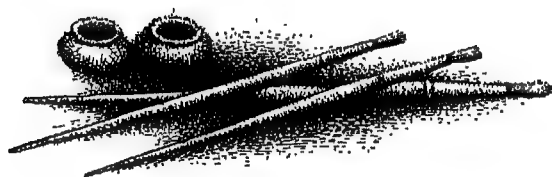
النيل

عاش " السجيني " إلى جوار النيل ، ولا يزال بيته قائما فى مكانه .
 ورغم عشقه لهذا الجار الخالد ، فلم يظهره صراحة فى أعماله ، بل كان يسمح
 له بالتسلل عبر الإشارات والرموز ؛ فتارة يستعير الشكل الزجراجى الذى ظهر
 فى الرسوم المصرية القديمة إشارة لحركة سطح النيل ، وتارة يظهر لنا عبر
 اشارات الاشرعة التي تتراوح بين "الاقتراب" من الواقع ، والانغماس فى
 درجة من درجات التجريد " المونديريانى " - نسبة الى موندرياننا - حيث يحتفل
 بتشابك الخطوط الهندسية للأشعة ، وإن اتسمت تلك الاشتباكات الخطية
 واللونية بطابع عاطفى دافئ ، على النقيض من هندسيات " موندريان " الذهنية.
 وللنيل حكاية حزينة مع "السجيني" ، ففى فورة من فورات غضبه على وضعه،
 ووضع الفنان الحقيقى فى مصر ، قذف بمجموعة من تماثيله إلى جوف النيل .
 وللأسف لم يحفل بهذا الفعل غير الصمت والإهمال !

تنبيه ختامى

بقدر سعادتي وأنا أشاهد أهم المعارض التى أقيمت فى مصر منذ
 سنوات ، شعرت بحزن وأنا ألمح العلامات الحمراء على بعض الأعمال
 الهامة، لأن العلامات الحمراء تعنى أن العمل قد بيع ، وبصيغة أدق : تاه .
 وكان واجبا على الدولة أن تقيم لهذا الفنان العظيم متحفا ، مهما كلفها من
 المال. وللأسف - أيضا - حدث ، ويحدث أن فنانين كانوا يمتلكون من المال

أكثر مما كانوا يمتلكون من الموهبة ، واستطاعوا بالمال أن يقيموا لأنفسهم
متاحف تحمى أعمالهم، وأهدوها للدولة . ولم يكن "السجينى" رجل مال ، بل
رجل فن ... وظل لفترة طويلة يذهب إلى الكلية بعجلة فى الوقت الذى كان
يركب بعض تلاميذه عربات فارهة !



بيكار وعالمه الوردى



بادرت الفنان الكبير " حسين بىكار " بسؤال كنت أريده رقيقا ، ناعما ، مثل فنه ، غير أنه انفلت منى صريحا : هل تأثرت بما فى طراز الـ "ART NOUVEAU" من ميل إلى التجميل والتزيين والملاطفة؟ تلقى سؤالى بابتسامته الودودة التى لا تكاد تفارق وجهه ، وأجاب بما يعنى الموافقة ، وفسرها بأن اللحظة التى يلتقى فيها الفنان والمتلقى عبر عمله الفنى هى لحظة فريدة ؛ فالفنان أشبه بالمضيف ، ولهذا لا يستطيع أن يتلقى ضيفه وهو فى هيئة منفرة، بل يستعد له بالمظهر اللائق ، ويدعوه الى الجلوس فى المكان المناسب، ولا يستطيع أن يكشف ضيفه بالعيوب، بل ينتقى من الألفاظ ما قد يحرك فيه السرور . لكل هذا وغيره فإن المكان النموذجى للوحة هو الصالون، حيث يتيح لها هذا المكان أن تقوم برسالتها على خير وجه ؛ وهى أن تكون مصدرا

لمسرات لا تنقطع للأسرة، أو - على الأقل - تكون مسكنا للجراح . تدعو مشاهديها ، برفق ، إلى التغنى بما فى الحياة من جمال، ولا تصرفهم بغنائها العذب عن احتمالات التأمل فى الوجود ، واستخلاص الحكمة، كما توحى بالإشارات والرموز عن عصرها، و صفاتها الوراثةية - إن صح التعبير - فى ذات الوقت . وتقنعنا لوحات "بيكار" بأنها موصولة - بدرجات متفاوتة - بالإرث المصرى القديم وبالنموذج الأوروبى حتى ختام القرن التاسع عشر ؛ ان رسومه تستلهم ما فى الإنجاز النحتى والتصوير المصرى من حرص على البناء و تمسك بالمعالم الواضحة للأشكال ، ومحافظة على ما يمكن وصفه بالعفة والوقار . و هو ينتخب من الإنجاز الأوروبى ما يتسق مع تلك الخصائص ، وما يتسق مع طبيعته الفردية فى آن واحد .

اختار "بيكار" مفردة "المرأة" لتحفل صدارة لوحاته ، ولم يتقلها بالرموز كما فعل "محمود سعيد" و"محمود مختار" و"جمال السجيني" ... كانت "المرأة" ولا تزال ، رمزا للجمال الخالص . يعيد تشكيلها لتكون فى رشاقة راقصة الباليه ودقة تكوينها ، مع حرص على الإنصاح عن عطايا الأنوثة ، مع التزام بضوابط الحشمة ، تتمثل فى جهاز إنذار فى عينيها الساحرتين ، تلزم بهما المشاهد حتى لا يتجاوز الخط الأحمر ! ... لا فرق هنا بين النقل عن نموذج حى أو التأليف بالخيال إلا من حيث درجة الحرية فى التعامل مع حركة الجسد؛ ففى المواضيع المؤلفة يعطى الفنان لنفسه مساحة أكبر من الحرية فى التعبير عن أنوثة المرأة وإن التزم بحدود لا يتجاوزها ولا يرضى لمشاهده أن يتوقف عندها ؛ ففى لوحة "رقصة نوبية" اضطر ، فيما يبدو ، إلى رسم منطقة العفة بشئ من التوكيد، وحتى لا يسمح للعين الفضولية بأن تلاحق الجسد بالأسئلة الشهوية، أخفى منطقة الإثارة بدفء كبير ، ولم يكتف بهذا بل

بالغ فى استطالة ذراع الراقصة ودلاه لكى يخفى به ما تبقى من الآثار! ...
وعندما يضطر إلى إبراز أعضاء الراقصة - كما فى لوحة الفستان الوردى -
فإنه رقق من كتلتها إلى درجة مراوغة ، لا تستطيع فيها العين العابرة أن تنتبه
إلى تضاريس الجسد .

يحتل " الرجل " المرتبة الثانية فى دنيا لوحات " حسين بيكار " ، ولم
يأت هذا الحكم بناء على إحصاء رقمى ، بل جاء عن طريق درجة الفاعلية
التعبيرية التى يمنحها للمرأة ؛ ففى مجموعة لوحات النوبة التى جمعتها معا ،
منح بيكار المرأة اكبر قدر من الحركة تسمح بها ضوابطه الأخلاقية والجمالية ،
فى الوقت الذى لا يسمح للرجل إلا بالأوضاع الهادئة المتألمة ، وهو - بشكل
عام - صدى لما تفعله المرأة . وهى لا تقوم إلا بفعل الرقص الصريح أو
الرقص المستور ، الشبيه بالتبخر . وسواء كان الرقص صريحا أو مستورا فهو
موجه لرجل واحد ، يشاركها صحة الجسد وشبابه ، ويشاركها ملابس الريف ،
ورشاقة راقصة الباليه ، كما يشاركها اللطافة والتحشم ، ورغم تلك الصحبة
الجميلة التى يدبرها بيكار بين العشاق فإنه لم يسمح للعاشق إلا بالتصفيق
المؤيد ، أو الدق على الدف ، لإشعال حمية الفتاة الجميلة والرضا بأن يكون
تابعاً لها . أما فى اللوحات التى يحتل الرجل بطولتها فإن بيكار يكلفه بمهام
ذهنية قد لا تستطيعها المرأة . وهو يساوى بينهما فى النظافة ، بل إنه يبدو هذه
المرّة مجاملاً للرجل ، فيلبسه أكثر الملابس سطوعاً فى بياضها ، تبدو وكأنه
المكواة قد تركتها منذ لحظات . وتقوم مكواة بيكار بدور أكبر مع عناصر
"الإكسسوار" المحيطة ببطل المشهد؛ ففى لوحة الفستان الوردى تظهر طيات
القماش فى خلفية اللوحة طائرة ، مصاحبة الراقصة السمراء هذه الكتلة
القماشية التى ترتبط ارتباط الصوت بالصدى بالخطوط الحركية للجسد

الراقص. ويستطيع المشاهد أن يعزلها بخياله عن سياق المشهد الحكائي ليراهها حوارا نحتيا مجردا بين الساكن والمتحرك أو يتركها ليراهها صدى موازيا لجسد السمراء المتحرك وجسد الشاب الساكن . وتنتقل ثنائية الفعل والصدى والحركة والسكون من لوحة إلى أخرى ، وفى انتقالها تتبدل الأصداء ، فعندما يختفى فعل الرقص المباشر – كما فى لوحة البخور – فإنه يوظف الدخان للقيام بدور القماش الطائر ويستلهم تداخلات الدخان العبثية فى تداخلات زخرفية جذابة .

رغم تدبير " بيكار " تلك الصحبة بين الرجل والمرأة فإنه لا ينسى أبدا الضوابط الأخلاقية، فيقيم الحدود الواضحة بينهما ، ويحيط الرجل خصوصا ، بأشكال معمارية صارمة الخطوط ، مستعارة من عمارة النوبة ، وهو لا يحاصر بها الرجل بقدر ما يرمز الى ذكوريته . ويستخرج من العمارة أو يسبغ عليها خطوطا لينة يحيط بها أنثاه .

أن متابعتي التى أظن أنها دقيقة لفنه وكتاباتة النقدية ومواقفه الشخصية تجعلنى على يقين من أنه يفضل الاعتدال فى كل شيء ، فمهما كانت العواصف السياسية والاجتماعية فإنه لا يركب موجة لارضاء صناع القرار الرسمى، ويكتفى بالإدلاء برأيه الفنى فى هدوء واستقلال ؛ فعندما وقعت جريمة قطع الاشجار التى أزهرت عشرات الأرواح سقط بهم الترولى باس فى النيل ، رسم بيكار لوحة تمثل مشهدا رامزا لتلك المأساة ابطاله اشجار عارية شامخة تتحدى الفناء ، ورجال . منذ لقاء الوهلة الأولى ندرك أن الفنان يريد لنا أن نفرق بين العناصر الدرامية الفنية ونظائرها فى الواقع الحى... وفى لوحة بيكار يمثل الجمال القيمة الرئيسية الأولى، وهو يضحي بكل محركات التحريض... لهذا ظهر الرجال فى هيئة رياضية ، وتدل ملامحهم وأشكال

ملايسهم على أنهم قد جئ بهم من المتحف المصرى إلى مسرح اللوحة .
وتظهر الذبائح الشجرية مهذبة وأنيقة كما لو كانت من فعل نحات .

تشارك مفردات "بيكار" اللونية فى حرصه على الاعتدال والتحفظ فى
البوح ؛ فهو ينفى من نظامه اللونى أى بهرج كذلك الذى نشاهده فى لوحات
الأسلوب التأثرى - على سبيل المثال - كما تختفى من دنيا لوحاته أى شبهة
مع الأساليب التى تميل إلى المبالغات الدرامية . ويقترب أسلوبه الفنى من
المدرسة الكلاسيكية الجديدة حيث تتدخل الدرجات الرمادية لتهدة أو تحيد
الألوان الصريحة غير أنه يفاجئ - أحيانا - نسيجه اللونى المتجانس بمساحة
لونية تتميز بالصراحة و المغامرة مثل لوحته "فى صحبة القمر" عندما لون
موضع الوسادة فى ركن اللوحة بلون فيروزى يتناقض مع هارمونية الدرجات
الظلية التى سادت اللوحة .

ولا يترك هذا اللون المغاير شاردة أو صادما ، بل يقيم بينه وبين
عنصر آخر علاقة حميمة . ففى المشار إليها أقام حوارا بين ذلك اللون المغاير
ولون القمر ، وجعل من الفضاء الفاصل بينهما واصلة يستشعرها المشاهد
المرهف. ولأن " بيكار " بارع فى النقل الوصفى الدقيق ، فهو قادر، بالدرجة
نفسها ، على أن يتخلص من التفاصيل التى يتقنها ، واستطاع أن يقدم لمشاهديه
ملاحم من تاليه تتبدى فى شكل أطراف الأصابع ، وبنيات أجساد تثير إعجاب
العامة والخاصة .

زكريا الزينى بين الأقنعة والزهور !



فرشت صور لوحات بعض مراحلہ أمامى ، ولمحت بينها صورة
شخصية له . كان وقتها وكيلًا لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة . كان يتأمل من
يصوره بهدوء ، ومودة ، ويكاد ينفلت إلى سطح وجهه شبح ابتسامة اعتدناها
منه ... وهى ابتسامة تجمع بين المودة والبساطة وسخرية دفيئة صاحبت
بعض مراحلہ الفنية ، وبالذات المرحلة التى أطلق عليها مرحلة "الأقنعة" وكنت
أظنه قد استلهمها من فناء الكلية ، حيث تختفى بعض الطالبات داخل النقاب ،
ويسرن كأشباح جئن من عالم مجهول !

زرت ذات مرة ، ولاحظت عند الدخول بقايا تعليقات ضاحكة كانت
تدور ، وكانت فى طريقها إلى الانتهاء ، فما أن ظهرت حتى استعادت الجلسة

نشاطها لاشراكي في موقف كان بطله "زكريّا الزينى"، وملخص الموقف ...
 أنّ طالبة منقّبة كانت ترفض أن تضع صورتها في "كارنيه الطلبة"، أو بمعنى
 أدقّ كانت ترفض "التصوير" أصلا، ولهذا كانت تُمنع من دخول الكلية بسبب
 جهل الأمن بشخصيتها، وباعت كلّ المحاولات في إقناعها بضرورة التصوير
 بالفشل ، وعندما جاءت إلى "الزّينى" واجهها بأعجب وأطرف موقف، فلكي
 يثبت أنّ تلك الخيمة الّتى تختفى داخلها والّتى لا تسمح إلا بتسلّل صوت
 متجمّم... تصرف غير إنسانى . أمرها أن تنتظر برهة بالخارج حتّى يكون
 مهيا لاستقبالها بالشكل اللائق، وصنع على عجل قناعا ورقيا أخفى به وجهه،
 وخلق معطفه وغطّى به رأسه ، وأمرها بالدخول ... وعندما رأته بهذه الصورة
 ارتبكت ، وأصبحا مجرّد خيمتين تتواجهان بلا كلام !
 مشهد كان بحاجة إلى "بيكيت" يصوّره كما هو !

أدرك "الزّينى" بحساسيّة الفنّان أنّه كإدارى لا يستطيع زحزحة الحواجز
 الّتى تزداد ارتفاعا وقوّة بين الطلبة والفنّ . فمنذ سنوات ألغى رسم "العارى"،
 سواء كان كائننا حيّا أو تمثالا من الجصّ ، وبالعالم أحد أساتذة الفنّ فى إبراز
 ولاته إلى الإرهاب الدّينى بأن غطّى تمثال "فينوس" حتّى لا يكون عريها سببا
 فى فساد أخلاق الطلبة! واجتاحت تلك الموجة عديدا من الطلبة والطالبات من
 ذوى المواهب ، واستبدلوا طريق "الدروشة" بالفنّ . وعلى الرّغم من فشله
 كإدارى فى مواجهة هذا القبح فقد نجح كفنّان تعبيرى فى استلھام ذلك القبح فى
 لوحات مرحلتين من أهمّ مراحل الفنّية : مرحلة "الأقنعة"، ومرحلة "القمامة" ...

لتحرر من الدور الاكاديمي

كانت البيئة الشعبية بحى السيّدة زينب هى ملهمته فى لوحات ما قبل السفر فى بعثته إلى إيطاليا ، وبعد عودته ... واستمرت هذه العلاقة لسنوات بعد ذلك . وعلى الرّغم من ميله إلى البناء ، والتلخيص ، فلم يتوقّف عند المعالم المعماريّة للحى إلا نادرا ، وانشغل بالعالم البيئى ، حيث تحتلّ "المرأة" الشعبية الركيزة المحوريّة ، بل تحتلّ كلّ شىء ... واختفى "الرّجل" بعد مشروع تخرّجه سنة ١٩٦٠ ، ولم يظهر إلا مسخا فى مرحلة الألفية وربّما كان والده هو الرّجل الوحيد الذى رسمه فى لوحة ، ولم يكن الغرض منها فنّا خالصا بل أراد ان يسجّل ملامح والده من صورة "فوتوغرافيّة" للذكرى . لم يتجول فى بيوت الحى بل استعاد ذكرياته الطفوليّة عن تلك البيوت ...

وكان يسمح لمن كان فى سنّه بالوجود فى حلقات الزّار . وبقيت أجسامهنّ الممتلئة ، وهنّ يتطوّحن فى حركات جماعيّة محمومة ، تلحّ على ذاكرته ، وتجّد طريقها إلى لوحاته وعلى الرّغم من ميل "الزّينى" إلى التكتيل فإنّه كان يترك للخطوط دورا انفعاليّا . وحرّرها من الدور "الأكاديمي" فى رسم حدود الشّكل وتفصيله ، وأطلق لها حريّة الانطلاق ، والاشتباك ، والحركة والتوقّف بعيدا عن حدود الوصف ، وإنّ أسهمت رغم ذلك فى الإحياء به . ومنحت تلك الخطوط الحرّة الأجساد الثقيلة حركة وحيويّة . إنّ الرقص المحموم وما قد يصاحبه من تقطيع وتمزيق للثياب قد حفر فى ذاكرة الطّفّل صورا لا تمحى ، وعندما صار الطّفّل فنّانا سجّلها فى صيغ تشكيليّة مختلفة ، وإن اتّفقت على التركيز على إبراز عطايا الجسد الأنثوى . المرأة فى لوحته لا

تظهر عارية تماما ، بل يظهر بعض عريها بسبب فعل التمزيق أثناء الرقص الطقسي ، وهى أجساد ، بلا وجوه ، فى طريقها إلى حرية مجنونة ، وعرى... لم يتحقق بعد !

كان "الزّينى" يريد أن يضعنا أمام حالة تعبيرية لاذعة ، لهذا لم يحفل بإبراز معالم الجسد الفردى ، الساكن . بل كان يظهره لنا فى حالة تداخل مع جسد آخر ، ولم يشغله أو يريد لنا أن ننشغل بحدود كلّ منها . وذلك على النقيض من عاريات "محمود سعيد" الساكنة معماريا ، والكاشفة عما يدور داخلها من شهوات لا سبيل إلى إطفائها. وعلى الرغم من أنّ الأسلوب الفنّي الذى اختاره "الزّينى" كان متّسقا مع ما أراد أن يطلعنا عليه فإنّ مساحة حرية التعبير لم تسمح بما سمح لمن قبله من أجيال المبدعين المصريين. إنّ من يتأمل رحلة "الزّينى" الإبداعية يجد أنّ الإنسان أو المرأة التى ظهرت بهذا القدر المحسوب من الحرية قد تبدّدت فى مراحلها التالية. ولا بدّ من الاعتراف بحقيقة لا يتّسع المجال لمناقشتها ، وهى أنّ شعار "الديمقراطية" المرفوع فى وسائل إعلامنا المرئى والمسموع والمكتوب جاء مصاحبا لتناقص مساحة حرية التعبير فى الفنون الجميلة ، واستمرّ الخطّ الأحمر - خطّ المحظورات - فى تقدّمه ، فلن يبقى أمام الرسّامين و المصوّرين إلا هامش "التجريد". لهذا ، وغيره ترك "زكريّا الزّينى" موضوعه القديم ، وانتقل إلى موضوع آخر لا أثر فيه لانسان أو حيوان هو موضوع "القمامة" !

القمامة بين الواقع و الفن

كان الواقع ... بزواياه ، و طبقاته المختلفة ، يمثّل مثيرا جماليّا وتعبيريّا في إبداع "زكريّا الزينى" . وكان ذكيّا ، ذا حسّ نقدى رفيع ، و كانت موضوعات الواقع ، مهما بلغت درجة دماستها تتحوّل بفرشاته إلى عالم أخاذ ، يثير الإعجاب والتأمل . أذكر أنّه فاجأ الفنانين المصريين عندما استلهم موضوع "القمامة" ، فعلى الرّغم من وجود القمامة وجودا مستفزّا طاغيا فى الشارع المصرى وعلى ضفاف النيل فإنّ أحدا من الفنانين لم يفكّر قبله فى استلهم هذا الموضوع ، واستطاع هو أن يجعل من الموضوع المنفرّ فى الواقع بطلا لكثير من لوحات رفيعة المستوى ... دخلت البيوت تزيّنها كما دخلت متحف الفنّ الحديث . وعلى الرّغم من أنّ هذا الموضوع قد أغرى فنانى "الدادا" بتقديم أعمال صادمة ، ومستفزة ... فإنّ لوحات "الزينى" تبتعد عن منطقة الاحتجاج ابتعادا واضحا . ولقد سطّحت الكتابات النقدية وقتها تجربة "الزينى" ، وتعامل معه البعض ، أو مع لوحاته باعتبارها شكاوى موجّهة إلى المسؤولين عن نظافة القاهرة !!

إنّ من تابع فنّ "الزينى" ، واقترب من شخصه ، يدرك أنّ طبيعته تنفر من سوقية "الدادا" الأوروبية ، فعلى الرّغم من ارتفاع الحسّ النقدى لديه فهو ليس عدوانيّ ، كارها للبشر مثل "الداديين" ، وكيف لا يكون عدوّا للبشر من يستخدم "البراز" فى لوحاته بدلا من الألوان ... كما فعل "شويتزر" ، أو يقدّم عينة من "البول" فى كوب كما فعل "بن فوترييه" ، أو يدمّر الأشياء الجميلة و يحيلها إلى نفايات كما فعل "أرمان" ، أو من يقدّم إلى جمهوره مرحاضا ...

كما فعل "دى شامب" ؟ والعجيب أن نجد فى مصر من يعدّ هذا إنعاشا للخيال وللفنّ . فى إحدى الندوات صاح أحد أساتذة الفنّ - وهو من المدافعين دفاعا أعمى عن كلّ تجلّيات "الداديّة" منذ ظهورها الرّسمى سنة ١٩١٦ : "إن لم نلاحق العصر ضعنّا !" ... وغرضه من "الملاحقة" هو اصطلياد ما يمكن اصطلياده ... وذلك على النقيض من منطق "زكريا الزينى" - وهو فنّان حدّاثى بكلّ المعايير - يرى أنّ ملاحقة إنجازات العصر ضروريّة، لا من أجل النّقل او ركوب الموجة، بل من أجل المعرفة ، والفهم والدّرس ، وأن نختار فى النّهاية ما يتّسق مع طبيعتنا . لهذا لم تحتلّ "النفايات" لوحات "زكريا الزينى" لداع احتجاجى خالص، بل جاءت استجابة لاكتشاف جماليّات أشياء فقدت وظائفها الاستعماليّة ، وتركت لسلطة الإهمال ، وعوامل التعرية ، وكلّ المتاح من الحشرات الضارّة !

وهو كرسّام يجيد فنّ الرّسم ، ومصوّر يجيد فنّ التلوين ، والتجسيم ، وفنّان يريد أن يضيف جديدا إلى ممارسته السابقة ، فقد اختار من تلك النفايات الأشكال ذات الطابع المعمارى ... مثل صفائح الجبن ، وصفائح السمن ، وعلب " السلمون " . تحوّلت تلك الأشكال المعماريّة إلى وحدات بنائيّة ، واستدرجته تلك الوحدات البنائيّة إلى ألعاب شطرنجيّة ، لا نهاية لاحتمالات علاقاتها وتكويناتها . يسود كلّ لوحة لحن لونه أساسى ، فتارة يسودها لون دافئ "أوكر" وتارة يغمرها لون رمادى أو أزرق الخ ...

وأذكر أنّ الفنّان "بيكار" قد وصف تلك السلسلة بأنّها "معزوفات على الربابة" وكان يقصد أنّها معزوفات على وتر لونه واحد ، ووصف لمساته بأنّها أقرب الى صوت مغنّ شعبيّ أجشّ ، لما يحفل به نسيج اللّوحة من لمسات صريحة تخلو أو تكاذ من استعراض المهارة والرّشاقة ...

وإن كنت أرى أن تلك اللّمسات كانت ذات طابع تحليلي ، خاصّة في نسيج الأرضيّة ، كسر به حياد الرماديّات ، كما كسر السّكون ، غير أن "الزّينى" أدرك بنفسه ، أو بغيره ، بعد أن أنجز عشرات اللّوحات ... أنّه فى الطّريق إلى دائرة الاجترار ... فجرّب أن يقدّم قمامة حقيقة بعد أن طلاها بطلاء أبيض فبدت أشبه بمجسّمات نحتيّة. ولأنّه رسّام محبّ للرسم والتلوين فلم يضحّ بهذا الحبّ ، و ضمّ إلى عمله الفنّي "الرسم" و "التصيق" ... كما اضاف مرآة، تعلق صندوق المهملات المرسوم بعناية فائقة حتّى يطالع زائر المعرض وجهه بين النفايات . أمّا القوارير الفارغة ، والصناديق وعلب السلمون ، فيمكن للمشاهد أن ينقلها من مكان إلى مكان حسب هواه !

لم يكرّر تمرّده على لوحة الحامل ، وكان السبب فى ظنّى ، هو كثرة تكاليف هذا النوع من التعبير الفنّي . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يرسّخ بعد بهذا الشّكل كجنس فنّي فى مصر ، ولست أدعو بالطبع إلى نقل صياغته الأوروبيّة كما هى . ولست مع المسابقات الرسميّة الّتى تدعو إليه ، وإن كنت لا أستبعده كموضوع للتأمّل وقد حاول "الزّينى" أن يتأمّل بهذا الشّكل الفنّي موضوعه ... ثمّ توقّف عن الاستمرار فيه ، سواء مع "لوحة الحامل" أو مع هذا الشّكل المسمّى بـ "العمل الفنّي المجمع" ... وانتقل إلى موضوع مناقض له هو موضوع : "الزهور" !

الزهور أو الفرح باللون

بانتقاله من دنيا "القمامة" إلى دنيا "الزهور" ... انتقل من التفتش اللوني إلى الثراء، ومن الغناء الأجنس إلى غناء رخم عذب . لم ينتقل انتقالا مباعا بل على مهل... وبتمهيد . جمع بين موضوعية المتناقضين فى إطار واحد . فى البداية، أتاح لموضوعه الجديد أن يحتل المقدمة ، وأن يودع موضوعه القديم بوضعه فى خلفية ضبابية تذوب فى درجة ظلية محايدة . وداع واستقبال رقيقان !

أذكر أنني التقيت به فى تلك الأثناء ، وعرفت أنه يعدّ معرضا حول موضوع "الزهور" فى إحدى القاعات الخاصة ، وتحديثا وقتها فى تأثير المقتنى، وسمسار الفنّ على الفنّان ، ذلك التأثير الذى يبلغ أحيانا حدّ الضغط عليه فى اختيار الموضوع ، أو التعجيل بانتهاء مرحلة ... والأمثلة على ذلك كثيرة ... حتّى فى مصر . ولم أكن راضيا لأنّ ما كان يقّده " الزينى " إلى القاعات الخاصة غير ما كان يقّده إلى المسابقات الدولية أو المحلية ، ولم يخفّ من هذا الشعور إلا العودة إلى مواقف فى تاريخ الفنّ ، تكشف عن قدرة الفنّان الحقيقى فى تجاوز الحصار، حصار السلطة ، وحصار رجال المال... وحصار الموضوع الفنّي ذاته ، ساءلت نفسى مؤيّا : هل استطاع البابا أن يقيد "مايكل أنجلو" بأسلوب فنّي بعينه عندما كلّفه برسم قبة "سكستين"؟.. ألم تنفلت لوحة "بيكاسو" فتيات "أفينيون" من قيد موضوعها السوقى، وهو الإعلان عن "فتيات ليل" لتصبح فى مقدّمة لوحات الفنّ الحديث، وبداية لأسلوب فنّ هو الفنّ "التكعيبى"؟ ألم يكلف "أنجر" من قبله برسم لوحة تجارية هى "الحمام التركى"

فإذا به يرتفع بها إلى مستوى فنى رفيع ، ويقدم بها إضافة إلى مجال الفنون الجميلة ؟ وإذا كان "الزبني" تحت ضغط الحاجة الاقتصادية قد إضطر إلى اختيار موضوع "الزهور" فقد قدمه في صورة يستحق عليها الاعتراف بأنها من أفضل لوحات "الزهور" في التصوير المصري الحديث . وأعني بهذا الحكم معرضه الفنّ الثاني والأخير (لنفس الموضوع) الذي ودّع به حركة الفنون الجميلة في مصر .

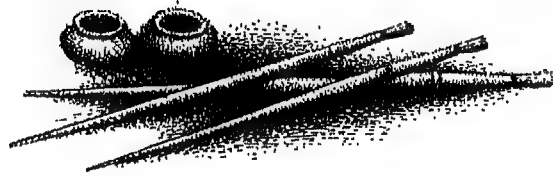
عندما شاهدت ذلك المعرض طافت بذاكرتي طيوف لوحات بعض كبار المصوّرين المصريين التي دارت حول نفس الموضوع ، ووجدت أن كلّ ما بدا لي ناقصا في لوحاتهم قد اكتمل في لوحاته ، فقد جمعت في توازن دقيق بين ثنائيات ، جمعت بين البناء والحسّ الشعري ، بين الصراحة الساخنة في اللون والصراحة الباردة، بين مصادمات الدرجة الظليّة ودرجات النور ، بين ما هو هندسي وما هو عضوي ، بين ما هو واقعي وما هو مؤلف ومجرد ، بين المساحات الظليّة العريضة وفقاعات من الضوء منتشرة ، بين الاحتفاظ بالأساس التكويني للوحة عصر الإحياء والاقتصاد في التفاصيل .

اللقنة

إذا كان "زكريّا الزيني" هو أوّل فنان مصري نبّه بفنّه إلى جماليّات الأشياء المهملة، فهو أوّل فنان مصري ، أيضا ، استلهم رمز "القناع" ، وإن لم يحفل برموزه المختلفة في الفنّ الأفريقي ، أو المسرح الإغريقي ، أو التعبيريّة

الألمانية، بل توقّف عند جوهرها المشترك ، وهو "المغايرة" مع الأصل الذى تغطّيه وهو وجه الرّاقص أو الممّثل. والاضافة الّتى أراها جديدة هى أنّه قرّر أن يقلب المألوف... فبدلاً من ثنائية "الوجه" و"القناع" وحدهما فى كيان واحد، لا سبيل للفصل بينهما . أمّا الأجساد فقد تحولّت الى عصيّ ، واحتشّدت فى مظاهرات عبثيّة وكانت تلك المسوخ تتقلب أحياناً، إلى عرائس ورقيّة ، مخترقة، ومحمولة على دبابيس ... أمّا الألوان فعادت إلى نقشّفها السابق ، يسيطر عليها اللون الأسود ، كما عادت اللمسات إلى التلقائيّة والخشونة ، وانصرفت عن التجويد. شاهدت تلك المجموعة معلّقة فى مكتبه، وكان يعدّها للاشتراك فى بينالى الاسكندريّة ، وفاز عنها بالجائزة الأولى .

سألته إن كان قد تعرّف على "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف" لإليوت، فأجاب بجديّة : بل تعرّفت على كلّية الفنون الجميلة ، وما يدور فى فنائها من صور التخلف !



موريس فريد بين ظل الحياة و فناء الموت

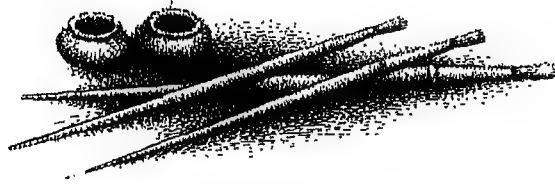


عاش الفنان الكبير "موريس فريد" - مجبرا - فى الظلّ ، ومات - مجبرا - فى صمت ، فى سنّ السابعة والسبعين . ورغم صداقتى الشخصية معه ، وتقديرى لفنّه ، لم أعرف خبر رحيله إلا بعد حدوثه بشهر ، وبالمصادفة البحتة ، من أحد الفنّانين . وفى رأىى ... توجد أربع أسباب أسهمت ، فيما بينها ، فى إحكام دائرة الإهمال حوله ، أولها ... الأجهزة المعنيّة بأمر الثقافة فى مصر . لم تحفل بفنّه ، ولم تحرص على تقديمه إلى المحافل الدوليّة ، بحجّة أنّ فنّه قد خرج ، منذ زمن بعيد ، من سباق "الموضة"!

السبب الثانى افتقاد "موريس فريد" إلى "عزوة" اجتماعيّة أو سند حزبيّ شأن بعض أدعياء الفنّ الذين وجدوا فى السند الاجتماعى والسياسى الطريق

إلى الشهرة والتألق. أمّا السبب الثالث، والأكثر خطورة ، فهو سيادة "النقد العرقي" الذى تشكّل على مهل منذ الستينيات وظلّ يتصاعد، حتّى استخدم فى السنوات الأخيرة خطاب دعاة الإرهاب الدينى فى دعوتهم "المجتمع المعاصر" إلى عزلة "القبيلة" ، وانغلاقها على معتقداتها وتقاليدها . ولأنّ فنّ "موريس فريد" يستلهم "بعض" ملامح الأسلوب "التأثري" ، و"بعض" سمات الأسلوب التجريدى الهندسى ... اللّذين أبدعهما فنّانون أوروبيّون ، فلم يحظ منهم إلا بالاتّهام بالتبعيّة إلى النموذج الأوروبيّ - فى أحسن الأحوال - وبالصمت المهمّل فى أكثر الأحوال ويضيف "موريس فريد" بنفسه السبب الرابع ، لأنّه - شأن معظم الموهوبين - لا يجيد الدعاية لنفسه ، ولم يقترب من صنّاع القرار، أو نقّاد الفنّ، أو رجال الإعلام . وإمعانا، فى "التأمر" على نفسه ... لم يترك أى أثر مكتوب عن تجربته الإبداعية، ولم يترك قصاصة واحدة سجّل فيها رأيا فى الفنّ !

كان منغمسا انغماسا كليّا فى الفنّ ، هو وزوجته الرسّامة الكبيرة "فيسيل فريد" هو ... فى قلب المشاهد الخلوية المصرية : الصحارى ، والجدران القديمة ، والبحر ، والنخيل ، وهى ... فى مرسومها مع نماذج بشرية من قاع المدينة . كان اقرب إلى المتصوّف فى إختياراته ، فيما كانت هى أقرب إلى مبضع الجراح يتوغّل فى أعماق النّاس ببراعة ومعرفة .



اختياراته الناقدة

كنت أصادفه فى الطريق ، حتى قبل وفاته بشهور قليلة ... حاملا على كتفيه ، وفى يديه ، أدوات الرّسم ، متأهباً لرحلة فردية إلى مكان قصى فى مصر. يعود بعدها بأيام ، بثروة من لوحات ، يحتاج بعضها إلى لمسات نهائية، و لوحات أنجزت بالكامل فى قلب المشهد الخلوى، و كمية أخرى من الرسوم التحضيرية - بمثابة ذاكرة - لما ينوى إنجازه من لوحات فى مرسومه . ويتأمل لوحاته نكتشف أنه "استلهم" من أساليب الفنّ المعاصر ما يتّسق مع طبيعته، من ناحية، كما يتّسق مع طبيعة البيئة المصرية المنيرة ، من ناحية أخرى. و هو أول رسّام مصرى رسم ضوء القاهرة كما نحسّه، مغلفاً بغلالة شفافة من لون ترابى ، وذلك على النقيض من الرسّامين الوصفيين السابقين حيث ظهرت القاهرة فى لوحاتهم مغسولة، صافية الألوان. ولم تصف ألوان "موريس فريد" وترقّ إلا عندما ينتقل إلى رسم بيئات ساحلية. ولم يكن معجبا فيما يبدو "بالكرنفال" اللّونى للأسلوب "التأثرى" . لهذا اتّسمت لوحاته بالاعتصاف فى التنوّع اللّونى ، وبشيء من الوقار ، وبكثير من التوتر الكامن والظاهر ، واحتفظ بالبنىّات والأسود والأبيض وهى الألوان غير المباحة فى الأسلوب "التأثرى" .

أمّا الأسلوب الثّانى الذى استلهمه "موريس فريد" ليكشف به عما فى البيئة المصريّة من جمال فهو الأسلوب التجريدى الهندسى ، وقد نجح باختياريه، وبالمنتج الأسلوبى الجديد ، والمناسب ، لفكّ شفرة البيئة المصريّة الّتى تتّسم فى الظاهر بالبساطة والوضوح الهندسى، وبضوئها المتفرّد. كان أمامه أن ينحاز انحيازاً كاملاً إلى الأسلوب "التأثرى" كما حاول "يوسف كامل"

و"البنائي" و"كامل مصطفى" ، ويتوقف عند حدود الوصف المباشر ، وكان بمقدوره أن ينحاز انحيازاً كاملاً إلى الأسلوب التجريدي الهندسي كما حاول "الأرناؤوطي" و"أبو خليل لطفي" ، ويميّع خطوط الاتصال بالواقع المرئي ، غير أنّه تمكّن من إيجاد الصياغة الأسلوبية ، الوسطية ، التي تجمع بين الوصف والتحليق الذهني المجرد ، ومن ثمّ وسّع من مجال البوح الذي أفضل أن أصفه بالشعرية والروحية ، كما وسّع من دائرة استعراض المهارة في تحريك عجائن اللون الكثيفة بسكّين "الباليت" ، وبراعة اللّمسات المستقيمة وتنوّعها وحساب إيقاعها في فضاء اللوحة. إنّ استعراضاته الموسيقية ، اللّونية كانت ستخسر كثيراً لو لم يحرّر "اللّمسة" من تبعيتها الكلية للرسم وفتح لها بذلك طريق "التعدّد" في الإيحاء . إنّ " اللّمسة " التي يضعها على اللوحة مجرد "لمسة" ، غير أنّها عندما تنتقل إلى سياق لوحات "الجدران" - مثلاً - فإنّها "توحى" بأنّها نافذة ، أو شقّ في جدار ، أو كيان متآكل . وفي سياق لوحات "الصحاري" ، تسهم "اللّمسة" إسهاماً فاعلاً في بناء تضاريسها ، دون أن تحرمننا من "التنوّيعات النغمية المجردة" التي هي الهدف الحقيقي للفنان .

ثنائية أخرى

ثمّة ثنائية أخرى غير ثنائية الأسلوب ، وهي ثنائية الحركة واللّون ، فالحركة عنده تولّد لها اللّمسات التحليلية التي تتسم بالعجلة الوثاقة ، والحدّة ، والصّخب أحياناً بينما تأخذ الألوان مساراً مغايراً ، وللدقّة : معاكساً ... فهي تواجه الحركة اللاهثة بالوقار والهدوء . ولو كان الفنان يريد لنا أن نندمج مع

لوحته ، كما يفعل فنّانو "الكلاسيكيّة الجديدة" ، أو كما يفعل المسرح التقليديّ لوحد في الغايات بين اللّمسة ، والحركة واللّون ولكنّه فعل شيئا أشبه بمسرح "بريخت" ، وهو أن يجعلنا "فاعلين" في التلقّي ، بدلا من الاسترخاء السالب الذي يكتفى بتلقّي المتاح من قشرة العمل الفنّي !

انقلاب اللّون الأبيض

كان "كاندنسكي" يشبّه "اللّون الأبيض" بمساحة "الصمت" في الموسيقى، وكان يرى أنّها على الرّغم من صمتها الظاهر ، فإنّها في الحقيقة لحظة مشحونة بالترقّب للنغمة الموسيقيّة القادمة، بينما اللّون الأبيض عند "موريس فريد" أشبه بسيف بتار ، يفتح ألوان البنية فيشقّها شقا عنيقا وحاسما .

وإذا كان اللّون الأبيض عند "كاندنسكي" يمثّل فعل انتظار ، فهو عند "موريس فريد" لون فاعل . ويختلف "موريس فريد" للمرّة الثانية مع "كاندنسكي" في موقفه من اللّون الأسود الذي يراه "كاندنسكي" رمزا للموت ، في حين يمنحه "موريس فريد" دورا مهما لا يقلّ عن دور اللّون الأبيض ، كما يمنحه أدوارا وسطية مثل تحديد ظلّي لبعض أجزاء شكل إنساني تاركا للعين إحياء بحركة تتّجه إلى الاكتمال، وقد برع "موريس" في رسم تلك الخطوط الموحية بشكل لافت . ومن خلافاته مع "كاندنسكي" أيضا ، أنّ الأخير قد همّش اللّون البنيّ، في حين احتلت درجات البنيّات عند "موريس فريد" بكثافتها الملمسيّة ، وتوالدها، نسيجا أشبه بالكليم الشعبي . وقد يتوارد هنا سؤال : أليست البنيّات

التي تعلّق بها "موريس فريد" لونا لوجوه مصريّة لوحتها الشمس ؟.. ربّما لو كان بيننا الآن لسخر منّي وقال : لست ممّن يحبّون رفع الشعارات . إنني أرسم ما أحبّ أن أرسمه فقط !

طريق للبحث

لم يكن "موريس فريد" الفنّان الوحيد الذي ارتبط اسمه بموضوع المنظر الخلوي ، أو الرحلات الفنيّة في ربوع مصر فقد سبقته رحلات جماعيّة نظّمها وزارة الثقافة في عهد الدكتور "ثروت عكاشة" إلى "النوبة" و"السّدّ العالي" واحتلّت "النوبة" مرحلة من أهمّ مراحل الإبداع لدى الفنّانة الكبيرة "تحية حليم" ، وأيقظت "جماعة التجريبيين" شهية زملائهم إلى الرحلات الفنيّة لاكتشاف مصر، وتحمّست الثقافة الجماهيريّة لإحياء فكرة الرحلات الفنيّة الجماهيريّة، وقد أتيح لى المشاركة في إحدى الرحلات إلى "سيوة" و"مرسى مطروح" وقد ألهمتني رحلتى إلى "سيوة" بما أعدّه زادا لم ينقطع عن إثارة خيالى بالجدید . وتحمّس فنانون إلى القيام برحلات فرديّة . ورغم كلّ هذا يظلّ "موريس فريد" أكثر الفنّانين المصريّين احتفالا بالرحلات الفنيّة ، وظلّ مخلصا لها حتّى قبل انقطاعه عن الحياة بشهور قليلة ، بنفس القدر الذي نجح في ابتكار أسلوب فنيّ يميّزه ويميّزه على الآخرين ، ويقدم إنتاجه إضافة حقيقية إلى فنّ "اللّوحة المسنديّة" وما كتبه الآن عن الفنّان "موريس فريد" مجرد استهلال ، يفتح الطريق لإضافات تطويريّة تضعه في الموقع اللائق به.

[مهم ٢١] داود عزيز بين الفنّ والسياسة .



يثير معرض الرسّام "داود عزيز" - ٧٢ سنة - باتليه القاهرة ، قضية على جانب كبير من الأهمية ، هي قضية "الفنّان والحزب" ، فالفنّان الحزبي يجد نفسه تتنازعه قوتان متعارضتان: قوّة "الحزب" الذي يضطرّه إلى التنازل عن بعض حرّيته، أو كلّها من أجل واجبات يملئها عليه ، وقوّة "الإبداع" التي تشترط على من يريد الوصول اليه أن يتمسّك بحرّيته الفرديّة ، الى حدّ الجنون أحيانا . في العمل الحزبي - خاصّة إذا دعت الضرورة إلى سرّيته - يجب أن يتمتّع العضو بقدرة على المراوغة، والإخفاء، وإظهار ما لا تضمّره النفس ، ويسير الفنّ - بل لا يكون - إلا في طريق البوح والإفضاء.

كان "داود عزيز" واحدا من الصفوف الأولى في الحزب الشيوعي المصري ، واعتقل مع كثير من رفاقه سنة ١٩٥٤ ، وأُفرج عنه سنة ١٩٦٤ . ولم يتمكن خلال عامي ١٩٥٤ حتى ١٩٥٦ من ممارسة الرسم ، عندما كان نزىلا في سجن مصر . وانتقل بعد ذلك إلى منطقة "جناح" بالوحدات . لم يكن هناك معتقل بالمعنى التقليدي للكلمة ، بل فضاء صحراوي مسور بالأسلاك الشائكة . ويضمّ عددا من الخيام ، وكان أقرب مصدر للمياه يبعد عن المعسكر عدة كيلومترات . وكان السجن الحقيقى هو الهجير اللافح ، فى صحراء لا سبيل إلى الافلات منها ، والنجاة من ويلاتها . كانت إقامتهم فى تلك المنطقة مؤقتة لحين تدبير معتقل مثل بقية المعتقلات : زنازين مسلحة ، ومحكمة ، بمنطقة "محاريق" بالوحدات أيضا . وقد أمكنه الرسم فى هذا المعتقل ، بسبب مصادفة ظهور بعض قادة المعتقل على درجة من احترام الفنّ ، وعلى درجة من الوعي بأنّ هؤلاء المعتقلين بشر ، ومهمّون لأنّ "عبد الناصر" يسبّهم (!) فاتيح له و لاثنتين من الرّسامين : سعد عبد الوهاب ، ووليم إسحق أن يمارسوا الرسم ، ولم يكن أمامهم إلا وجوه رفاقهم ، ووجوه رجال الادارة ، وصحراء مترامية ! وكان مدير السجن على جانب من العدل ، وأراد أن يكافئهم ، بعد أن لاحظ أنّ "الزبائن" يحصلون على صورهم دون أن يدفعوا شيئا ، فقرّر سعرا مناسباً لكلّ لوحة وهو ثلاثون قرشا .. ما يعينى ذكره فى هذا السياق هو أنّ "داود عزيز" انقطع خلال السنوات العشر - بالضرورة - عن الاتّصال بما يحدث فى مجال الفنون الجميلة ، على المستويين : العالمى والمحلى .

ولم يكن أمامه إلا أن يواصل العمل السياسى داخل المعتقل ، وكان - بالضرورة ايضا- على اتّصال حميم بقادته المعتقلين ، ولم يكن بينهم -على

رفعة مستوياتهم الثقافية- من هو على وعى كاف بما يدور فى ساحة الفنون الجميلة من أحداث فكرية، وتيارات ثورية . ولم يكن أمام عزله تلك إلا أن يبدأ الرسم بآخر ما حفظته ذاكرته ، أو تعلقت به من أساليب ، وكانت "السيزانية" - نسبة إلى سيزان - وبدقة: ملامح منها هى التى بقيت طوال فترة الاعتقال، واستمرت ، بصور مختلفة ، بعدها . ولقد ادهشنى فى البداية انصرافه عن المشهد الصحراوى المهيّب ، غير أنه أخبرنى بأنّ ظلال الظهيرة فى الصيف كان يصل إلى خمسين درجة مئوية، وفى الشتاء يجتاح عظامهم برد لا مثيل له . أدركت عندئذ أنّ " المكان " لم يكن حميما ، كما حدثنا " باشلار " فى كتابه الجميل : "جماليّات المكان " ، ورغم عدوانية " المكان " ، فقد ترك أثاره اللونية فى لوحات أنجزت بعد الإفراج بسنوات .

ضمّ المعرض مرحلتين لا ثالث لهما : لوحات رسمت فى عهد " عبد الناصر " ، وأنجزت جميعها داخل المعتقل ، ابتداء من سنة ٥٧ حتى سنة ٦٤ ، ولوحات رسمت فى عهد "مبارك"، أمّا مرحلة " السادات " فلا وجود لها. ولم يكن توقّفه لأسباب سياسية خالصة ، بل لأسباب لها صلة وثيقة بكسب لقمة العيش ، وتكوين أسرته ...

كان لى معه لقاء ، كان أقرب إلى الاستتار النفسى ، اعترف خلاله بأنّ كفة " العمل السياسى " كانت أرجح ، لأنّه شأن أى حزبى كان يكلف بمهام ، كان يتقبّلها برضا ، أو أنّه كيف نفسه على تلقى المهام الصعبة بصدر رحب، ومع ذلك فقد كانت تتقل كاهله ، وتحول دون اتّصاله بالفنّ ، ولاشكّ فى أنّ انقطاعه الإجبارى عن المتابعة الفنية كان له أثره فى التوقّف عند بعض "السيزانية " المطعّمة بشىء من التعبيرية ، كما سنرى عند تحليل الأعمال ،

ولم يكتف "داود عزيز" بالتوقّف عند ذلك ، بل هاجم فى بيانه المنشور المصاحب للمعرض كلّ ما يمكن وصفه بالحادثة ، وما بعد الحادثة .

موقفه أم موقف الحزب من الحادثة

ضمّ المعرض موضوعين محوريّين ، الأوّل : رسوم تمثّل وجوه المحيطين به ، وهى أقرب إلى اليوميات ، مفعمة بالحكايات ، ملوّنة بالأساليب المختلفة ، منها ما يقترب من "الكاريكاتير" ، ومنها ما ينتحل شيئاً من تحليلات "سيزان" ، أو يقف بين بين ، أمّا الموضوع الثانى : فيكشف عن انحياز الرسّام إلى ما هو أبعد من حدود الوطن، إلى حدود الإنسان المقهور ، الممسوخ، فى واقعه المختلف ينتقل بريشته من جنوب أفريقيا إلى مصر ... باحثاً عن ذلك الإنسان المقهور ، وما أكثره فى المنطقة على اتّساعها ! من أفريقيا المغتالة بالتخلّف. غير أنّه لم يجد أفضل من فنّ "سيزان" - الذى توفى سنة ١٩٠٦ - ولم يحفل ، فيما يبدو ، بأن يقال عنه أنّه فنّان خارج "الموضة" ويبدو أنّ إغواء "سيزان" لـ "داود عزيز" له ما يبرّره فـ "سيزان" رغم توغّله فى تحليل الأشكال المرئية عبر "المكعب والكرة ، والمخروط" فإنّه احتفل ، فى ذات الوقت ، بالموضوعات المألوفة والبسيطة ، والإنسانية . من هنا لم يتعكّس توجّه "سيزان" مع الفكر المركّسى الذى انتمى إليه "داود عزيز" ، من حيث الحرص على وضوح العمل الفنّى . واقترابه من أفهام غير المختصّين ، وهذا الانحياز قابله انصراف من رواد الفنّ الحديث من "الرّوس" الذين استغرق بعضهم "التجريد" الخالص . وتأثّر بعضهم بالأسلوب "التكعيبى" والأسلوب

"المستقبلي" ، وأسّس البعض الآخر الأسلوب "البنائي" (Constructivism). لهذا أسقط من حسابيه تلك الأسماء الكبيرة التي أثّرت تأثيرا هائلا في بنية الفن الحديث، امثال : كاندنسكى ، وكازمير مافيتش ، وشاجال، وفلاديمير تاتلين ، وناتاليا جونشاروفا ، وميخائيل لايرونوف . ويبدو أنّ "داود عزيز" - أو الحزب - قد تبنّى وجهة نظر "الانسكلوبيديا السوفييتيّة لسنة ١٩٦٠" ، وهى ترى أنّ الاسلوب التجريدى ، والبنائي ، مجرد أساليب شكلية، متأثرة بالبرجوازية الغربيّة. وهى أساليب تعادى الواقع ، وتدّل على الهوة السحيقة التي تتّجه إليها الثقافة البرجوازية . والجدير بالذكر أنّ هؤلاء المبدعين كانوا يستلهمون فى مراحل متعدّدة من إبداعاتهم ، إرث " الفنون الشعبيّة " بنفس الشهيّة فى استلهم إنجازات معاصريهم ، وقد ظنّوا فى البداية أنّ ثورتهم الفنيّة تتوازي مع ثورة ١٩١٧ السياسيّة ، غير أنّ الوهم تبدّد ، بعد سنوات، على أيدي " البيروقراطيّة " . وتمّ الطلاق بينهم وانصرفوا إلى غير عودة إلى الغرب!

لوحة المعتقل ... و لوحة المرسوم

إنّ لوحات " الوجوه " ولوحات " الموضوعات المأساويّة " تعكس وجهها إنسانيا خالصا ، لا شبهة فيه من استعارة شيء من الموروث الفنّي المصرى "الكلاسيكى" أو "الشعبى" . وأدهشنى ، قليلا ، ألا يخطر له على بال ، ذلك الفنّ الجميل المسمّى بـ "فنّ الأيقونة" . رغم جذوره المسيحيّة ، وبذلك يضيف اختلافا آخر ، ليس فقط مع الرسّامين ذوى التوجّه القومى الصريح والذين

أطلقوا على أنفسهم تعبير " المدرسة المصرية " ، بل مع الرسّامين المصريّين، بشكل عام ، ويكاد أن يكون "داود عزيز" الرسّام الوحيد الذى مازال يحتفل صراحة بالموضوعات المأساوية .

إنّ لوحاته - بفعل وجودها وبيانه المكتوب - بحقيقة مضمونة - تضع "سيزان" تاجا فوق رؤوس الجميع ، وان لاحظنا تأثير فنّانين ، واتّجاهات فنية - غربية - بعينها، أمثال رسوم "بيكاسو" عن "المرأة الباكية" وتأثير التعبيرية الألمانية بشكل عام . ولاشكّ أنّ استعاراته تلك قد أعانته على "الصراخ " الذى تجلّى فى لوحاته : مكتوما أحيانا ، ومنفلتا أحيانا أخرى . وبغضّ النظر عن موضوع اللوحة فسيلحظ المشاهد فارقا بين اللوحات التى رسمها داخل السجن ، محاطا بكلّ أسباب القلق . ولوحاته التى رسمها فى البيت ، محاطا بدفء الاسرة ، ليس معنى هذا أنّ لوحات البيت مشرقة التعبير، ولوحات المعتقل كانت معتمة ، فالعكس هو الصحيح (!) بل أعنى درجة الصبر ، وعدم الاضطرار إلى العجلة ، والابتعاد عن الشدّ العصبى ، وإمداد مسطحّ اللوحة بما تحتاج إليه من دأب ومتابعة .

وجوه الرفاق

إنّ ملابسات النذرة قد تضيف بعدا آخر يؤثّر - بدرجات متفاوتة - فى استقبالنا للعمل الفنّى . فعندما "تعرف" قبل ، أو اثناء ، أو بعد مشاهدتنا للوحة من اللوحات أن من رسمها كان قردا، أو ملكا ، أو طفلا موهوبا ... ألا يغيّر هذا من درجة تذوّقنا ؟ .. ألا يؤثّر فى ميزان النقد ؟

توقظ رسوم "داود عزيز" هذه التساؤلات ... فقد ولدت في ظروف عسيرة ، ونادرة ، حيث كان صاحبها يعيش عزلة القهرية في "الواحات" وكان الرسم بالنسبة له ولزميليه الفنانين ، وليم إسحق وسعد عبد الوهاب أعلى درجات الترف ، رغم أنهم لم يكونوا يمتلكون من أدوات الرسم إلا أبسطها وأقلها. أذكر أنني عندما كنت أفصل تلك الرسوم عن ظروف نشأتها ، مكنتها بتأمل المهارة ، حساسية التلوين ، كنت أضبط نفسي متلبسا بالتقاط الأخطاء ، كنت أراه بعيدا عن الالتزام بتقاليد فن الصورة الشخصية، متعدد الأساليب ، متعدد المستويات ، وإن جمعها ميل إلى العجالات الصحفية. غير أنني عدت لأقول لنفسي : إن عشر سنوات في تلك العزلة يمكن أن تصيب أي موهبة بقليل، أو بكثير ، من العطب . لهذا يتعين أن ننظر إلى تلك الرسوم بمنظور مغاير للمنظور المدرسي ، وأن نضع في الاعتبار الظروف الصعبة التي ولدت فيها . إن عدد الفنانين الحزبيين في مصر قليل ، والذين وضعوا في قبضة الاعتقال ، لفترات قصيرة ، أقل ... أما الذين اضطروا إلى إهداء شطر كبير من حياتهم إلى الشيطان فنادرون . وكان الثلاثة النادرون - بحكم العشرة - متقاربين في الأسلوب ، وإذا كان "داود العزيز" أميلهم إلى "المأساة". لهذا أقترح أن نطلق على فن الظروف العسيرة هذا، اسما يناظر تعبير " فن المستشفيات العقلية، وفن الكهف ، وفن الخندق ... الخ" . وفي ظني أن "معرفة" ملابسات ميلاد شكل فني بعينه ، يضع تلك الأشكال والرسوم في سياق صحيح ، مع الاعتراف بأن أي "شكل" مهما كانت درجة انطوائه وإبهامه ييوح. ولا شك أن الحشد الكبير الذي زار المعرض من كبار المعتقلين السياسيين ، لم يحفل بما النقطة من المنظور المحايد ، بل عاش الزوار لحظات حقيقية ، مفعمة بالمواقف ، والقصص التي تجلت في رسوم وجوه شامخة ، رغم قلقها الدفين ، وهي تحاول أن تنفذ إلينا عبر لمسات متسارعة ، وبألوان متقشفة ، أو بأقلام

الرصاص أو الحبر الصينى . تطلّ علينا من مساحتها الصغيرة التى لا تزيد عن مساحة كرّاس الرّسم ذى القطع المتوسّط .

لوحات المرسم

تعبّر لوحات المرسم - بدرجات - متفاوتة من الصراخ - عن أحداث مفاجئة ، تشير إلى انتمائها الى قارة أفريقيا . من تلك اللّوحات ما توقّف عند حدود الفكرة الأولىّة، أو التّجهيز : مثل لوحات " نهاية حياة " (مساحتها ٢٥ × ٣٠ سم ألوان جواش وحبر صينى) مستغلا لون الورقة الرماديّة الضاربة إلى الصفرة ، وجعلها تقوم بدور خلفيّة "الأشكال" ، وتقوم مقام المساحات الظليّة فى ذات الوقت ، بينما يرسم اللّون الأبيض مساحات النّور . واللّوحة تذكّرنا بشدّة بـ " باكيات " بيكاسو ويبدو أنفعال الفنّان بالشكل الإنسانى المشوّه عنيفا ، للدرجة التى حطّم فيها استحكامات البناء التكوينى ، وتفصيل أعضاء المرأة الملتاعة ، وطفلها الساقط على الأرض . وينطبق الشئء نفسه على لوحة : " تحت ظلال القهر " (المقاس نفسه تقريبا ، وبألوان الجواش والحبر، على ورق ملوّن) وتظهر الكيانات البشريّة ، مسوخا عجينيّة ، ملوّنة بلون أحمر، ثابت الدرجة . ويبدو لى أنّ آثار لوحة المعتقل كانت فاعلة فى هاتين اللّوحتين ، وبعض اللّوحات الأخرى ، فى مرحلة المرسم البيّتى . ويرتفع بمستوى أدائه فى لوحة " نابالم " أو " بعد المعركة " (زيت على قماش ١٢٠ × ٧٠ سم - انجزها سنة ١٩٦٧) ومن واقع تاريخ اللّوحة ندرك أنّ الموضوع يدور حول الأحداث الكارثيّة التى المّت بمصر . يسود لون أحمر طاغ مسطح اللّوحة ،

ليُرسَم الظلال ، ولون الدّمّ معا ، ويشتبك في صراع آخر ، مجرد ، مع درجات المقاومة من الألوان الباردة ، ويستعيد "داود عزيز" "باكيات بيكاسو" لتقوم بدورها في الفجيعة ، وإن فقدت في لوحة " عزيز " ملامح وجهها ، ودموعها ، و كشف بلا مبرّر - من وجهة نظري - عن بعض عطاياها الأنثويّة، حيث القى بضوء برتقالي على عجزها ، كما ألقى لمسة منعشة على كتفها صرفتنا عن صرعاة المشوّهين ، وخفّفت من إشارة النجدة من يديها المرفوعتين . في الوقت الذي كان يرسم فيه " الوجوه " أثناء فترة الاعتقال ، انصرف عن "الوجه" انصرافا ، شبه كليّ ، في لوحات الماسي التي رسمها في بيته . ومع ذلك فهو لا يقسو ، كلّ القسوة ، على المرأة ، فهو يدخلها إلى عالمه القاتم ، - ربّما - لتمدّه بشيء نادر من الرقّة ، ويترك لها أحيانا شيئا من الأنوثة تتفاخر بها ، ولو بين الجثث المهترئة ، كما في لوحة "نابالم" وعندما يعرضها للمجاعة ، ويضطرّ إلى تشويهاها ، لا يبخل عليها بالتعبير عن الرحمة، كما في لوحة : " يوم الصومال " (مقاس ١٠٥ × ١٢٥ سم زيت على توال ، انجزها سنة ١٩٦٢) وتمثّل اللوحة أمّا افريقيّة و طفليها ، في حالة من الضمور والوهن الشديد ، وتبدو الأشكال ، للوهلة الأولى محرّقة تحريفا "كاريكاتيريا" . إنّ من شاهد صورة وثائقيّة لمثل كوارث المجاعات يجد أنّ الواقع صار أشدّ تحريفا من الرسوم الكاريكاتيريّة .

وفي ظنّي ... أنّ الصورة الوثائقيّة ، في الزمن الصّعب ، قد أفسدت الكثير على الفنّانين الواقعيّين والتعبيريّين الذين لم ولن يتمكنوا من أن يتفوّقوا على الصورة "الفوتوغرافيّة" في قدرتها على التوثيق والتأثير معا .

مدخل إلى عالم الفنان "أبو خليل لطفي"



بين "كافافيس" و "أبو خليل لطفي" !

نقلا عن رواية لإحدى الشاعرات اليونانيّات تصف زيارتها إلى شاعر الاسكندريّة "كافافيس" - كما وردت في كتاب "نعيم عطية" عن الشاعر الكبير - قالت : " عندما دخلت غرفة استقباله كان الضوء خافتا شحيا . كان يحب الضوء الخافت - ضوء شمعة أو مصباح غازي - ولا يستخدم الكهرباء . ولمّ ألفت عيناي الظلمة رحت أتأمل "كافافيس" ، كان نحيفا ، شاحب اللون ضعيف البصر . أشعث الشعر . أنيق الملبس . على وجهه مسحة من الحزن وفي عينيه جاذبيّة عميقة . تلمع في نظراته أسرار قديمة . ويأتي صوته مز بعيد . من أغوار الزمن السحيق . ولمّا ودّعته وانصرفت... أضحيت وأنا أنزل

الدرج الرخامى غير متأكّدة من لقائه والجلوس اليه. خيّل الى أنّ كلّ شيء كان حلما ، فسوته وشكله ولقاؤه كان أشبه بحلم ولّى !!

شيء من هذا كنت أستشعره فى كلّ لقاء مع الرسّام الملون "أبو خليل لطفى". وكانت لقاءتنا نادرة ، تحكمها المصادفة البحتة . كان كالطيف الذى وصفته الشاعرة اليونانية . وإن كان كثير الحركة ، حادّ الملامح . وهو مثل "كافايس" عاش حياته وحيدا، عزوفا عن الأضواء التى يحرص عليها معظم أنصاف الموهوبين ، ويحتلون بها مواقع لا يستحقونها . وكان مشغولا بتلاميذه فى الكليات الفنية المختلفة، وبفنه ... ويبدو أنّ هذا الانشغال قد ملأ كلّ وقته ، فلم يترك - كما كان متوقّعا من أمثاله آثارا نظريّة ، ومؤلفات فى الفنّ، وفى السيرة الذاتية، تعين نقّاد فنّه على سبر أغوار نفسه، وفنّه، وفكره. وفى ظنّى... أنّه لولا كتابات "كاندينسكى" النظرية فى الفنّ ، وبالذات كتابه ذائع الصيت : "روحانيّة الفنّ" الذى أصدره بالألمانية سنة ١٩١١ ، وترجم بعدها إلى عديد من لغات العالم ، وتناقلت الأقلام والألسنة عباراته، واحكامه ، وتبنّاها كثير من فنّانى العالم ، ونقّاده ، حتّى من لم يتح لهم الاطّلاع على النصّ الأصىلى أو ترجمة له ... أقول : لولا كتابات "كاندينسكى" ما كان فنّه بهذا القدر من التأثير فى أقلام الوسطاء من النقّاد ، وأذهان الرسّامين المحدثين، ولم يكن "أبو خليل لطفى" عضوا فى جماعة فنية، أو حزب، أو قريبا من صنّاع القرار ، أو نقّاد الفنّ ، لهذا بقى فى منطقة الظلّ ، أو بتعبير أدقّ ، فى منطقة الضوء الخافت !

اللقاء الأخير :

كان لقاءنا الأخير فى نقابة الفنانين التشكيليين ، قبل وفاته بشهرين تقريبا . وجاء هذا اللقاء بعد زيارة له إلى الولايات المتحدة الأمريكية . وكان قد ذهب إليها شابًا ، فى السادسة و العشرين ، ونال دبلوم معهد التصميم "بشيكاغو" سنة ١٩٤٧ ، وحصل على "ماجستير " من جامعة " أوهايو " سنة ١٩٤٩ ، كما درس الفنّ بجامعة " نيويورك " بين عامى ١٩٥٠ ، ١٩٥٣ . ومن التواريخ المذكورة ندرك أنّ الولايات المتحدة فى تلك الفترة ، قد أصبحت نقطة جذب للفنانين الأوروبيين الذين أفسدت عليهم " النازية " ومناخات ، ما قبل ، وما بعد الحرب ، العالمية الثانية جوّ الإبداع . وكانت آخر لوحة رسمها "كاندينسكى" فى ألمانيا فى أغسطس سنة ١٩٣٣ ، وذلك بعد إغلاق مدرسة "الباوهاوس" فى ٢٠ يوليو من العام نفسه ، ولم يكن أمامها غير الولايات المتحدة لتنتقل إليها ، وتفتح ابوابها من جديد ، ويعدّ المعرض المشترك الذى ضمّ فنانين من الولايات المتحدة ، وفنانين أوروبيين والذى أقيم بمتحف الفنّ الحديث بنيويورك سنة ١٩٣٦ تحت عنوان : " المعرض التكعيبي - التجريدي " اعترافا رسميًا بالدور الأمريكى فى الفنّ ، خلاصة القول ... أنّ "نيويورك" كانت عاصمة من عواصم الفنّ النشطة ، فى الفترة التى ذهب إليها الشاب "أبو خليل لطفي" طلبا للفن والمعرفة . وكان من الطبيعى أن يتأثر بشدّة بما كانوا قد انتهوا إليه . ولم يكن بمقدور خريج حديث بالمعهد العالى للتربية الفنية أن ينفلت من سلطان الكتابات النقدية ، ووسائل الإعلام ، وسوق الفنّ . وتعرّف على أصحاب أكثر الأسماء سطوعا أمثال : "جاكسون بولوك" و "وليم دى كونينج " و "مارك توبى " . وهناك أقام عددا من المعارض فى قاعات

العرض الجامعيّة ، بالأسلوب الذي اعتنقه حتّى رحيله ، وهو الأسلوب "التجريديّ التعبيري". ونستطيع الآن القول - بعد أن اكتملت حياته بالموت - أنّه لم يقلّد ذلك الأسلوب الشائع تقليداً آلياً ، بل هضمه أولاً واستخلص منه ملامح تميّزه ، لا تنتمي بكاملها إلى الحركة الفنيّة الأمريكيّة ، بل استخلص ما يميّزه أيضاً ، من الإرث الذي لا يستطيع فنّان أن ينفلت منه : إرث النشأة والتكوين الأوّل ، فقد ولد في حي " القلعة " في ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٠ ، وكان والده أحد الشيوخ المتصوّفين ، ويمكن ، بالخيال ، أن ندرك تأثير "المكان" ذي العطر التاريخي والاجتماعي ، وتأثير جوّ التصوّف الذي يشيعه والده في البيت ... كما يمكن ، بالدراسة والتأمّل ، في لوحاته وعناوينها أن نستوثق بهذا التأثير ، ففي معرضه الذي أقامه سنة ١٩٧٠ في قاعة "أخناتون" بالقاهرة ، مجموعة من اللوحات تحمل عنواناً واحداً هو : "وحدات تصوفية" ومجموعة أخرى من اللوحات تحمل عنوان "سرّ حرف الباء" ، وفي معرض بجامعة "ميتشجان" أقامه سنة ١٩٨٨ لوحات بالعناوين الاتية : " المآذن البعيدة " ، " أهل الكهف " بالإضافة إلى لوحات تحمل عنوان " أساطير مصريّة " ، الخ ...

أعود إلى لقاء " أبو خليل لطفي " الختامي . سألته عن سرّ ما يشوب ملامحه من حزن . أجاب بما معناه ... أنّ الحال قد تغيّر بين أوّل زيارة له إلى الولايات المتّحدة. تغيّر البشر الذين كان يعرفهم ، ورحل بعضهم ، كان يتصوّر أنّ إقامة معرض جديد لأعماله هناك أمر ليس عسيراً ، فإذا به يكتشف أنّ قاعات العرض محجوزة لمواسم قادمة ، وقد باعدت ، بينه وبين العرض هناك ، سنوات كان يجب أن تملأ بالوجود الملح ، إنّ طوفان المتغيّرات في الأساليب الفنيّة ، والموضة ، وظهور جيل جديد من النقاد المتذوّقين من شأنه

أن يضعف الذاكرة ، فلا تحتفظ إلا بما هو قائم ، وأضاف، فى الختام، بتسليم :
على الفنان المصرى أن يقنع بالتحقق فى وطنه أولاً ... إن وجد إلى ذلك
سبيلا!

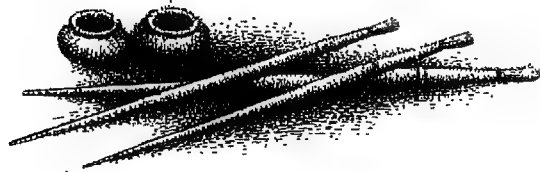
حول فنّه :

شاهدت له معرضين ، المعرض الأول سنة ١٩٧٣ بمجمع الفنون
بالزمالك ، وكان يحمل ثلاثة عناوين هى " طمس واختراق " ، " نحو الاتجاه
التعبيرى البصرى " ، "شاشة الأحلام" ، أمّا المعرض الثانى فكان معرضا
استعاديا، "Retrospective" ، أقيم بعد رحيله ، إحياء لذكراه . وهو من الفنانين
القلائل الذين يحتفلون بعناوين لوحاتهم احتفال الشعراء بها. وتنقسم عناوينه إلى
مستويين : مستوى كاشف . مضىء . يتجاوز به الحدود المرئية للعمل الفنى ،
ومستوى وصفى ، محكوم بوقائع العمل الفنى المرئية . ومن استعراض مجمل
" عناوين " لوحاته نكتشف أنه يميل إلى المستوى الكاشف ومن استعراض
لوحاته ذاتها نكتشف ميلا إلى العوالم الجوانية ، بكلّ ما تنبض به من شعر
ومشاعر. وكثيرا ما يفيق " المربى " و" المعلم " داخله ، فتشغله نوايا تطبيق
بعض ما قرأه من نظريات لتكون مرشدا لتلاميذه، الذى فعل مع معرضه الأول
كما أشرت إليه... والذى أطلق عليه عنوان : "شاشة الأحلام"، وأعترف أمام
قارئ " كتالوج " معرضه بأنّه استوحى معرضه من دراسة دارت حول "
سيكولوجية التخيل الفنى " لـ " أنتون إذنتروج " فى كتابه "النظام الخفى للفن"
وللأسف لم أقرأ هذا الكتاب حتّى أقدم للقارئ فكرة عامّة عن مادّته ، وهو ما

لم يفعله الفنّان " أبو خليل لطفي " نفسه ، وأكتفى بتقديم اختصارات ملتبسة ، كان أوضحها ذلك الاختصار الذي قال فيه: " المحاولات تستهدف خلق مواقع دخول واختراق ، ومواقع خروج على شكل فتحات تنفّس، لاحتمال أن تؤدّي إلى إثارة حضور غامض يعطى للصورة وجوداً خاصاً بها . إنّ هذا الحضور الغامض - فى بعض الحالات - ربّما يسترجع خبرات لا واعيّة عنيفة " .

تعليق :

ليس من الموضوعيّة فى شىء أن أجرى مقارنة بين كتاب قرأته ، هو كتاب "روحانيّة الفن" لـ "كاندينسكى" ، وكتاب لم أقرأه هو "النظام الخفى للفن" ولست على يقين من أن "أبو خليل لطفي" نفسه قد قرأه ، وإن كان من باب الإيضاح المحض ... أقول إنّ "كاندينسكى" قد عزّز بكتابه "بديهية" أنّ العمل الفنّي رفيع المستوى لا يتوقّف عند حدود معطياته المرئيّة والتي لا تمثّل إلا مفاتيح لكشف الجوانب المستورة . الروحيّة . فى ذلك العمل الفنّي . ومن حسن الحظّ فإنّ هذه البديهية تعدّ مدخلاً رئيسياً لكشف أسرار تجربة "أبو خليل" الإبداعية .



اللوحات :

من اللوحات التي يقوم فيها " العنوان " بدور الكشف لوحة بعنوان : " موال النورج " أنجزها سنة ١٩٥٩ . لو لم نعرف عنوان اللوحة لتوقفنا عند حدود علاقات خطية مموسة ، باللون الأسود ، تشغل كل سطح اللوحة الرمادي . لا وجود إلا لطبقة صوتية واحدة ، بآلة واحدة ، تتردد في أرجاء المكان. لكن عندما نعرف أنّ هذه النغمات موال ، وأنّ الآلة المؤدية هي آلة "النورج" فإنّ " الإحالة " إلى ما في الواقع الخام من شعر وموسيقى لا بد أن تحدث . وأن تلك الإحالة لم تفقد العمل الفني استقلاله بل زادته ثراء . وإذا كان " النورج " قد تحرّك في حيّز مكاني ذي بعدين ، فإنّ " موال الساقية " ١٩٥٩ يفتح لنا طريقا الى العمق، بخربشات دوامية، على أرضية طينية اللون، ويجعلنا ننظر من عل إلى ذلك الحضور الروحي الذي يستعصى على التفسير بالكلمات . وفي لوحة " الطيور المهاجرة " ١٩٧٤ نشاهد أشباه طيور، تندفع جماعات في فضاء هندسي ، ملوّن . ولا شك أنّ معلومة الهجرة التي قدّمها العنوان تضيف إلى المشهد المرئي ، المتّزن، بعدا شعريّا يحرك داخل كلّ متلقّ درجات متباينة من الحزن الشفيف إلى فرح الانعتاق . وهو يلتقط أكثر المواقف، والحالات ، رهافة ، ففي لوحة "استكشاف اللانهائي" يقف بنا أمام لحظة تحوّل، منعشة للخيال ، تمثّل أطيافا إنسانية لا ندرى إن كانت في طريقها إلى التجسّد ، والحضور ، أم في طريقها إلى التلاشي والغياب ... في فضاء ممتدّ ، وحتى عندما تمتلئ اسطح بعض لوحاته بوحدات هندسيّة تذكّر بالمشريبيّة ، فإنّه يلين من صرامتها ، و يغشيها بطبقات مراوغة من اللون ، ويذوبها في الفضاء المحيط ، وينحرف بها عن وصف مرئيات بعينها إلى

إغرائنا بالدخول إلى حالة تعبيرية دافئة ، كما فى لوحة : " تدفق " ١٩٧٧
ولوحة : " تمدد ١٩٧٧ .

إذا كانت لوحات أى فنّان تفتح أمام مشاهديه طرقا إلى الوصول إلى
أعماقه ، فإنّ لوحات " أبو خليل لطفي " المتخمة بزحام العناصر ، وتراكم
العجائن اللونية، وديمومة الحركة داخل حدود تضيق بها ، وصراع الأشكال
العضوية والأشكال الهندسية ، واشتباك طرائق الحذف والإضافة ، ومحاورات
التلقائى والمخطّط. تكشف عن روح قلقة ، صاخبة ، مشغولة بهوم الإنسان
المعاصر ، وبإنجازات فنّ القرن العشرين ، حريصة على ان تجد مكانا لها فى
خارطته .



محمد حجى و دواوينه المرئية .



منذ تزاملت معه فى كليّة الفنون الجميلة ، فى أواخر الخمسينيات ...
حتى الآن ، والفنان "محمد حجى" منشغل بفكرة رئيسية هى : أن "اللوحة" يجب
ألا تقتفى بأصل واحد، يحاط بهالة القداسة ، بل عليها أن تجد طريقا تفتح به
جمهورا واسعا، لا مباليا - بحكم التكوين - . وكان جمهوره الأول الذى قدّر
له أن يتّصل به هو شعب قريته "سندوب" (إحدى قرى محافظة الدقهلية) ...
وكانت قريته تعيش بمنأى عن الجريدة اليومية ، ولم يلتحق أبناؤها ، قبل
"حجى" ، بكلية من كليات الفنّ ، ولم يمارس أحدهم ترف متابعة ما تقدّمه
قاعات العرض من فنون . ولكى يصل الى هذا الجمهور كان عليه أن يجد
"وسيط اتّصال" ، واكتشفه فى حوائط قريته الطينية ، فأغرقها برسم
موضوعات تصوّر أنها تهّم الناس ، أو تحرّضهم على تغيير واقعهم .

وكانت الأدوات المناسبة لذلك النوع من الجدران هي الألوان الجيرية. وكان متأثراً في تلك الفترة من تاريخه، بأساليب بعض الرسّامين الصحفيين ، وغير الصحفيين الذين لوّنت السياسة الحزبية أساليبهم الفنية مثل: " زهدى " و " حسن فؤاد " و " محمد حامد عويس " غير أنّ اتّصاله - كرّسام - بمعطيات البيئة المرئية، وملاحظته لما يصنعه الضوء والظلال من أشكال مثيرة ، أمده بإدراك أنّ عليه أن يتقن الأسلوب "الأكاديمي" قبل أن يفكّر في التمرّد عليه ، ويكشف لنفسه الأسلوب الذي يناسبه ، مثلاً فعل الفنّانون الذين تأثّر بهم في بداية الطريق . وأشهد بأنّه كان أفضلنا في نقل الواقع ، وأسبقنا في التمرّد عليه، وأحرصنا على أن يتّصل فنّه بالنّاس . وقد وافته فرصة حينما أُتيح له أن يصبح رسّاماً في مجلّة " المنصورة " . واختار مجال التحقيق المرسوم . وكان يقوم بدور الرسّام ودور المعلّق أيضاً . كانت لوحات تحقيقاته تقترب من الطابع التوثيقي ، دون أن تغرق في حياده ، بل كانت تشعّ رسومه بما تضمّره من شحنات تعبيرية ، وآراء تتحاز إلى شرائح الفقراء والكادحين . بعدها انتقل بتحقيقاته الصحفية الى مجلّة أوسع انتشاراً هي مجلّة " روز اليوسف " وبدلاً من الاكتفاء بوصف مشكلات " سندوب " صارت رسومه وصفاً لمشكلات الوطن. وانتقل بعد ذلك إلى العمل في " ليبيا "... ثمّ العمل بالجامعة العربية . وفي الجامعة اختار وسيطاً تعبيرياً جديداً للاتّصال بجمهور أكثر اتّساعاً من حدود الوطن الواحد ، وكان هذا الوسيط هو : الكتاب . به انصرف عن " نثر " المشكلات اليومية إلى " شعر " الوجدان ، والفكر ، والتأمّل ، واستلهم نصوص الدّين ، والشعر ، والسياسة .

علامات فاصلة ... وقواسم مشتركة

تكشف كتبه المرسومة أو "دواوينه المرئية" - كما أفضل - عن تعدّد، متباين ، فى مصادر الإلهام ، وإن جمع هذا التعدّد نبع واحد ، رئيسى ، هو النبع العربى الإسلامى، غير مقطوع الصلة بإنجازات النموذج الأوروبى فى الفن، استلهم فى كتابه "شمال يمين" آثار السياسة الأمريكية فى المنطقة العربية، واستلهم فى كتابه "رسوم من ليبيا" مفردات الحياة اليومية فى المجتمع الليبى، واستلهم آيات من القرآن الكريم فى كتابه "رسام يقرأ القرآن" واستلهم رباعيات "صلاح جاهين" فى كتاب بعنوان : "رباعيات عامية ومرسومة". وهناك مجموعة أخرى من الكتب تحت الطبع، لم أطلع على أصولها، منها : "رسوم من تونس" و"ذكريات ريفية". صاحب تعدّد مصادر الإلهام ، تعدّد فى أساليب التعبير الفنية، اتّجه فى كتابه "رسوم من ليبيا" إلى أسلوب أقرب إلى تسجيل الواقع المرئى، وفى كتابه "شمال يمين" كان أسلوبه أميل إلى المبالغة "الكاريكاتيرية" التى يبرّرها توجّهه إلى النقد اللاذع. وفى كتابه "رسام يقرأ القرآن" و"رباعيات عامية" يتجلى أسلوب هو مزيج من الرمزية والسريالية . ومن اليسير أن ندرك أنّه يطبّق فى رسومه المبدأ القائل: "كلّ مقام مقال" ، فهو يختار بعناية ، الأسلوب الذى يراه مناسباً لمحتوى الموضوع الذى يتناوله. وبغضّ النظر عن الاتفاق أو الاختلاف النظرى مع وجهة النظر التى يتبنّاها، فقد نجح فى تهيئتنا لتقبّل مبالغاته التعبيرية ، منذ لقاء الوهلة الأولى بعنوان كتابه "شمال يمين" ذى الإيقاع الآلى الذى يضمّر السخرية . ونجحت مبالغاته اللاذعة، والمتقنة ، فى تنفيرنا من السياسة الأمريكية فى بلدان العالم الثالث ، بشكل عام ، وفى المنطقة العربية بشكل خاص ، وجسّدها غولا بعشرات

الأنياب والأظافر الفتاكة ، مدجّجا بأدوات قمع لا حدّ لها ، مزينا بعشرات النجوم اللّوامع . أمّا فى كتابه "رسوم من ليبيا" فإنّه لم يكن فى حاجة إلى مبالغات الهجاء ، أو انحيازات التحريض أو الإغواء ، بل كان دافعه - على الأرجح - تأمليًا . لهذا احتفل بالنقاط مفردات من الحياة اليوميّة ، وشىء من مظاهر البيئة الطبيعيّة ، وبعض وجوه أناس عاديين . وشكّل من تلك المشاهدة المتناثرة صوراً رامزة إلى أبعاد سياسيّة واجتماعيّة لهذا الوطن . ولأنّه لا يريد لنا أن نقف من المجتمع الليبي/العربي نفس الموقف من السياسة الأمريكيّة ، فقد اختار أسلوباً أقرب إلى الوصف الحياديّ الذي لا يسمح باشتعال العواطف بل بالتأمّل الهادئ ، والنقد الموضوعى . وسواء كان مضطراً فى هذين الكتابين ، إلى إشراك أو مصاحبة نصوص مكتوبة ، أم لم يكن مضطراً إلى ذلك ، فقد قدّم فيهما لوحات أراها مكثفية بذاتها .

وكان من الممكن - فى ظنّى - الاستغناء عن النصوص والتعليقات المكتوبة . وربّما دفعه إلى تلك المصاحبة فكرته عن طبيعة القارئ العربى الذى يفضّل التصريح على التلميح !

على الرّغم من الاختلافات الأسلوبية بين رسوم دواوينه المرئية ، فإنّ فيها من القواسم المشتركة ما يدلّ على انتمائها إلى فنّان بعينه ، فرسومه جميعاً - بواقعيّتها ، ورمزيّتها ، وسرياليّتها - تتسم بالنبرة الجهيّرة ، والحرص على تأكيد الكتلة ، والميل إلى البناء ، والاشتباك العنيف ، أحياناً ، بين عناصر التكوين ، ودرجات الخامق والفاتح ، كما فى رسوم "شمال يمين" ، ولم اندهش عندما علمت بأنّ هذا الكتاب قد رفعته أيدى المتظاهرين فى إحدى البلدان العربيّة . وتتّفق معظم رسومه - رغم اختلافاتها الأسلوبية - على استلهاهم ما

يمكن وصفه ببنية المتاهة فى الحكايات الشعبية ، حيث لا يوجد بطل واحد يحتلّ بؤرة المشهد ، تدور من حوله مراكز قوى ثانوية ، بل تنتشظى عناصر لوحاته أحيانا ، وتتكاثر ، وتتداخل فى اشتباكات محمومة . وسواء تكاثرت العناصر لحدّ الاختناق كما فى لوحة : "كابوس" أو أخلى المشهد لفتى وفتاة يسبحان بقارب ، ويتناجيان فى الليل ، فإنّ إحياء ... بحكاية تتسلّل إلينا عبر مفارقة تدعو إلى الدهشة والتأمل ، ففي لوحة "لقاء" - المشار إليها على سبيل المثال - لا يضىّ لهما القمر كما هو متوقّع بل يخسفه ، ولا يكتفى بهذا الخسوف القمري ، بل يظهر عاشقيه فى هيئة الدمى الخشبية التى لا حول لها ويخلع على مجمل المشهد إيماء بجوّ مسرح العرائس ، ومسرح العبث فى ذات الوقت .

إنّ السمات الأسلوبية التى تسم أسلوب "حجّى" لم تأت من فراغ ، فهى تذكر - دون أن تتشابه - بجوّ زحام المنمنمات العربية والإسلامية ، ويمكن أن نجد - فى ذات الوقت - بعض آثار التكعيبية التركيبية فى أسلوبه ، وبالذات آثار الفرنسي "فرنان ليحيه" والأسباني "بابلو بيكاسو" . وأزعم أنّ الأسلوب التكعيبى بحدّته ، ومعماريتّه ، أقرب إلى وجدان "حجّى" ، ففي عالمه الفنّى - كما تؤكد لنا لوحاته - لا أثر لدلال أنثوى كالذى نلتقى به فى طراز الـ "Art Nouveau" أو الـ "Art Deco" عل سبيل المثال !

ولأنّ "حجّى" قد انصرف منذ تخرّجه عن لوحة "الحامل" ، ولم يرض بمحدودية انتشارها ، واختار الصحافة قبل أن يتمسك أخيرا بفكرة "الديوان المرئى" ... فقد اختار لمسطحاته الورقية ما يناسبها من الخامات . وكانت تلك الخامات هى الأقلام الملونة . وعلى الرّغم من أنّها تدخل فى إطار "الخامات

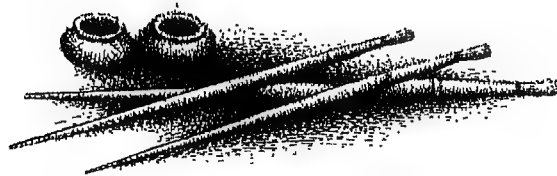
الفقيرة " فقد إستطاع بمهارته الفائقة ، وحساسيته ، وثقافته ، أن يثريها ثراء مبهرا . وأشهد بأنه لا يزال أفضل رسّام تعامل مع هذه الخامات . ولا شك أن تلك الشهادة التي أدلى بها تتناقض تنافضا كليّا مع مؤرّخي الفنّ - الهواة - ونقّاده في مصر الذين لا يعرفونه ، ولم يصل اسمه ودوره إلى ذاكرتهم حتّى الآن !

رسّام يقرأ القرآن

حاول "حجّي" بهذا" الديوان المرئى أن يفتح بابا ظلّ مغلقا، حتّى الآن، بقوة التعصّب الدينى. أراد " حجّي " أن ينبّه إلى ضرورة إستلھام الفنّان العربى إرثه الدينى، وخصوصا نصوص " القرآن الكريم " ، مثلما حدث مع الفنّان العربى الذى أُتيّح له قبل ، وبعد ، محاكم التفتيش أن يستلهم نصوص الكتاب المقدّس ، عبر وسائط الفنون المرئيّة والفنون السمعية ، وهو الأمر الذى أتاح للحياة الفنيّة، والثقافيّة، والتعليميّة أن تتقدّم إلى أفاق بعيدة المدى . ما حدث ، ببساطة ، أن الفنّان " محمّد حجّي " بعد رحلة طويلة مع الفنّ ، والثقافة ، والعمل السياسى ... قرأ القرآن الكريم ، فاهتزّ له وجدانه ، وريشته، واستلهم ثلاثا وثلاثين آية منه ، وصوّرها فى لوحات رائعة ضمّها كتابه . وقُدّم للكتاب المؤرّخ والمترجم الكبير د. " ثروت عكاشة " دراسة ضافية عن تجلّيات الفنّ الإسلامى عبر تاريخه ، وناقش علاقة الدين بالفنّ ، وملابس العداء من بعض مظاهره .

وأنتهى دراسته برأى فى تجربة الفنان الإبداعية قال فيها : "ما من شكّ فى أنّ المصوّر حين يملأ فى تصاويره ، يملأ عن عوامل مختلفة منها تلك الانتفاضة التى تمتلئ بها جوانحه عند رؤية مشهد من المشاهد تقع عليه عيناه أو عند سماعه خبرا من الأخبار تختلج له مشاعره وتخفق عواطفه ، أو عند إحساسه بما يضيق به أو يطرب له ، أو عند تلاوته لآية من آيات القرآن الكريم ، وهو ما أحسب أنه قد أثار الخواطر فى نفس الرسام محمد حجى وهو يقرأ القرآن واعتلج به وجدانه. وحين اهتزّت أحاسيسه بهذه القدسيّة صدرت عنه هذه اللوحات الرّامزة الخفّافة المتقنة ، وكذا اهتزّت لها مشاعر المشاهد وأحاسيسه. ولا ريب فى أنّ الإماع المشاهدين على عمل تصویری مبدع هو إجماعهم على إكبار الفنان المبدع، فقد جاءت لوحاته التى ينطوى عليها هذا الكتاب ناطقة بمشاعر وأحاسيس تعبّر تعبيرا بليغا عن معان فيّاضة سامية .".

وبدلا من ان يذهب الكتاب الى المطبعة ، أو إلى نقاد الفنّ لإبداء الرأى، ذهب إلى إدارة البحوث بالأزهر . ولأنّ هذه الإدارة لا علاقة لها بالفنّ، من قريب أو بعيد ، فقد أصدرت أمرها بمصادرة الكتاب . وهذا نصّ المصادرة . ولن ندهش من قارئ يضحك فى أسى ، بعد قراءة سببى المصادرة، لأنهما بالفعل سببان يدفعان إلى الضحك (ولكنّه ضحك كالبكاء)!



نصّ القرار

- ترى ادارة البحوث بالأزهر أنّ الكتاب لا يصلح للنشر أو التداول لأمرين :
- ١ - لعنوانه فالرسوم ليست قرآنا .
 - ٢ - كثير من الرسوم لا صلة لها بمعانى النصوص القرآنيّة المواجهة له .

مدير عام البحوث

سعد السيّد على

١٧ / ٧ / ١٩٨٤

وبذلك القرار الذى ينمّ عن جهل عميق بأسرار الفنّ ، تفقد المكتبة العربيّة واحدا من أهمّ كتب الإبداع الفنّي . والواقع أنّ رسوم كتاب " رسام يقرأ القرآن " تستحقّ دراسة مطوّلة لا مجال لها فى هذا السياق .

رباعيّات عاميّة مرسومة

هذا هو عنوان " الديوان المرئى " الذى يستعدّ لنشره ، وكان فى نيّته أن يضمّ معه رباعيّات الشاعر الكبير " صلاح جاهين " ، لولا أنّ مؤسسة الأهرام كان لها رأى آخر ، هو أنّ الرسوم سترفع سعر الكتاب ، لهذا رفضت مشروعه . وقد نصحته بأن ينشره مستقلا عن أى نصّ مكتوب ، فاللوحات تكفى بذاتها ، ولم تكن رسوما توضيحيّة ترضى بظلّ النصّ الشعرى . وكانت

أشعار " جاهين " ، على عظمتها ، مجرد مثير تعبيري وجمالي ، شأنها شأن
المثيرات الجمالية في الطبيعة. وتتسم رسوم " حجى " بطابع " درامى " حاد ،
في حين تتجلى رباعيات " جاهين " في إطار يجمع بين الرشاقة المداعبة
والحكمة. ولا شك أن مصاحبة نصّ مكتوب لشاعر كبير ، لنصّ مرئى لرسّام
كبير مثل " محمد حجى " كان سيثرى تجربة اللقاء بين القارئ/المشاهد ،
مرهف الحسّ ، وبين الكتاب ... لكن حكمة النظرة التجارية رات غير ذلك !

وبمصادرة "رسّام يقرأ القرآن" ، وبالاغتراض على كتاب "الرباعيات"
أوقف "حجى" بنفسه ، قبل أن توقفه مؤسسة أخرى ، سلسلة رسومه عن
قصص الأنبياء ، وكان الخاسر الوحيد بلا شك ، هو : نحن !

سامى محمد واحلام الانسان المقهور .



عندما كنت فى " بغداد " سنة ١٩٨٦ للمشاركة فى البينالى الدولى
الثانى ، استوقفنى تمثال من البرونز ، بالحجم الطبيعى ، للمثال الكويتى "
سامى محمد " ، يمثلّ وجهها إنسانياً ، يصرخ بكلّ ما يمتلكه الفنّان من قدرة على
التجسيد ، والتأثير المباشر فى المشاهد .

كان واضحاً أنّ الفنّان لا ينتظر من المتلقّى أن يجهد ذهنه لفضّ شفرة
عمله الفنّى ، ولا ينتظر منه ترف التأمّل الهادئ المتمهّل ، ولا أن يجعل من
تمثاله طلقة نافذة ، تلغى المسافات ، وتفتح مشاهدتها اقتحاماً ، ولا تترك له
ثغرة للانفلات من عنف ما يرى . كان وجه التمثال محاطاً بأدوات قمع لا مثيل
لها : أشرطة تسدّ العينين سدّاً ، وفم يراوغ طبقات الأشرطة التى تقيده ، وتشلّ
صرخته .

وعلى الرغم من التزام الفنان بالنسب الواقعية فقد ولد من الفم الواحد أفواها ، والسنة ، لنقاوم ، بغير جدوى ، أدوات القهر . أما الصدر فقد جعل منه ساحة مفعمة بالجروح و الدماء . بدا لي وقتها أن التمثال يعلن رسالة صريحة ضد الأنظمة العربية التي تمقت حرية الرأي ، وحرية التفكير ، وتوقعت للتمثال - الذي تعمّد منظّم المعرض أن يضعوه في ركن معتم ، لا يلفت إليه الأنظار - ألا يفوز ، وتوقعت للاتجاهات التي استلهمت جماليات الحرف العربي أن تفوز ، وبنيت حكى هذا على أساس أن الأسلوب الفنّي، وإن كان مبحثاً فنياً في جوهره ، فإنّ له صلات أخرى بالواقع السياسى ، والاجتماعى ، والأخلاقى الخ ... ولما كان البحث الحروفى ينتمى بدرجة من الدرجات ، إلى الموروث الصوفى ، وأن هذا التوجّه - بحكم تكوينه - لا يكشف السلطات العربية بعيوبها، لهذا ترحّب به ، وكان من الطبيعى ... فى ذلك البينالى الذى كان أشبه بمظاهرة سياسية لمساندة النظام العراقى، أن يفوز الحروفيّون ، ولا يفوز "سامى محمّد" كما توقّعت ، كنت أعلم بحضوره إلى بغداد ضمن الوفد الكويتى ، وحرصت على التعرّف عليه، ووجدته نادر الكلام، هادئ الملامح، رغم البراكين التي يجسّدها فى تماثيله، وخاصة فى مجموعته المسمّاة بـ "الصناديق" والتي أشارك معظم نقّاده فى اعتبارها افضل إنجازاته ، وتمثّل تلك المجموعة مشاهد أقرب إلى مشاهد مسرح العبت، يدين بها صور القهر فى زماننا، ابطالها اثنان : الإنسان والصندوق أو التابوت إن شئت، والإنسان لا ينتمى إلى منطقة بعينها ، بل ينتمى إلى كلّ البقاع الموجهة فى عالمنا المعاصر . وعلى الرغم من الطابع الرمزى لتلك الثنائية، فإنّ "سامى محمّد" يخلق منها ما يجعلنا نظنّ ، للوهلة الأولى، أننا أمام أفعال حقيقية، لا أمام تجليات فنية ، ففى كثير من تماثيله لا يكتفى بالإشارة والإيحاء بل يحرص على تأكيد ما يريد إبلاغه لنا : ففى تمثاله "التحدّى" (برونز - ١٠٠ × ٦٠ ×

٤٠ سم ، ١٩٨٣) يحرص على ترك آثار تفضح عنف التعذيب الذى تعرّض له كيان إنسانى ، ولم يكتف بذلك بل شدّه شداً قاسياً إلى عمود، ليحيلنا إلى مشهد صلب المسيح الذى يعدّ بالقياس لما نرى ، أقلّ قسوة ! .. وإذا كان الفنّان قد أتاح لبطله أن يقاوم هنا مقاومة لا مجدية، فقد حرّمه من شرف المقاومة . فى تمثاله "صبرا وشتيلا" (برونز - ٧٢ × ٧٥ × ٥٥ سم، ١٩٨٣) وأحاطه بقيود لا سبيل إلى الفكّك منها ، وتركه جثّة عارية فوق قاعدة هندسيّة باردة ، وبلغ درجة عالية من الإثارة والتأثير فى تمثاله "الاختراق" (برونز - ٦٠ × ٤٠ × ٥٠ سم ، ١٩٨٩) ويمثّل التمثال كياناً إنسانياً ، يقفز قفزة هائلة عبر فجوة بحائط ليرتطم ارتطاما بشعا بحاجز ينتظره !

قد أصيب عندما أقول إنّ المزاج "الميلودرامى" الذى يتجسّد على أحسن ما يكون فى تماثيل "سامى محمّد" هو مزاج عربى أصيل . ولو أجرينا مقارنات بين تعبيريّة فنّانين كبار ، أمثال : "ماكس ارنست" و"رووه" و"مونش" وغيرهم... سنجد خلافاً جوهرياً مع الفنّان العربى ، أعنى به تسلّل شئ من حياد العقل إلى أعمالهم الفنيّة ، يحول دون اندماج المشاهد معها اندماجاً عاطفياً، ويسمح بشئ من التأمل الهادئ، فى حين تجعلك بعض تماثيل "سامى محمّد" تشعر كأنّك أمام مشهد حقيقى ، مفعج ، لا تملك معه إلا الابتعاد الفورى عن موضع الحدث ، وبالنسبة لى ... لا أستطيع نسيان تمثاله المرعب: "الحادث ضدّ مجهول" (برونز - ٩٠ × ٨٠ × ١٥ سم ، ١٩٨٥) يصوّر التمثال آثاراً ساحقة لعجلات سيّارة على بقايا فخذى إنسان، أمّا نصفه العلوى فمغطّى - لحسن الحظّ - بملاءة أخفت معالمه ، المشهد عدوانى ، غير أنّه يوقظ فى ذاكرة من يصبر على تأملّه ، ومن لا يصبر ، صورة من مشاهد البشاعة العالميّة ، اليوميّة ، الّتى تصلنا عبر وسائل الإعلام المختلفة والّتى شهد هو نفسه جانباً منها فى حرب الخليج .

مراحل التكوين

ولد "سامى محمد" فى "الكويت" بمنطقة الشرق بحى الصوابر سنة ١٩٤٣، ويبدو أنّ اهتمامه الأوّل كان النحت ويصف تلك المرحلة بقوله : "كنت طفلا حين بدأت علاقتى بالطين . أجلس صامتا أراقب حوائط بيتنا المبنية من صخر البحر واللّبن ، شئ ما حرّكنى ، فامتدّت يدى إلى الطّين" . فى سنة ١٩٦٠ التحق بالمدرسة الحرّ ، وأُتيح له أن يتفرّغ فى هذا الرسم لمدة أربع سنوات، أوفد بعدها إلى القاهرة، لدراسة فنّ النحت بكلية الفنون الجميلة ، ويعترف بأنّ مرحلة دراسته بالكلية كانت البداية الصحيحة فى دراسة الفنّ دراسة منهجية، وتكشف أهمّ اعماله فى تلك المرحلة عن تأثره بكبار الفنّانين المصريين، وخاصة الممثل "محمود مختار" ونستطيع أن نجد صلات واضحة بين تماثيله "حاملة الماء" و"العودة من البحار" و"الحزين" و"النائمة" وغيرها، بتماثيل "مختار" ، "حاملة الجرّة" و"العودة من السوق" و"القبيلة" و"كاتمة السرّ"، ونستطيع أيضا أن نجد فروقا واضحة بين الاثنين ، فتماثيل "مختار" تتسم بطابع سكونى وأخلاقى، بمعنى أنّه كان حريصا شديد الحرص على تهذيب البوح ، فى حين يميل "سامى" إلى مزاج فضائلى ، نجح فى اختراق الحياد الأكاديمى، وظهرت فى لوحات تلك المرحلة، وغيرها من المراحل، آثار فنّ النحت على ريشته ، وتجلّت فى حرصه على تكتيل العناصر ، وترجيح كفة البناء على كفة الاستعراض اللّونى ، وفى ظنّى أنّ الفائدة الّتى حصدها من دراسته فى القاهرة كبيرة، وإن لم تظهر نتائجها إلا بعد عقد كامل ، فلولا اجادته للأسلوب الأكاديمى الّذى تلقّاه فى القاهرة ، ما استطاع أن يخترقه فيما بعد، وما استطاع ان يحرفّ الشخوص بتلك الدرجة من الإقنّان ، ولما ظفر بتلك المكانة الّتى احتلّها فى الإبداع النحتى العربى .

الانقلاب الأمريكي

سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في الفترة من ١٩٧٤ حتى ١٩٧٦ مبعوثاً لدراسة فنّ النحت، وتكشف أعماله خلال تلك البعثة، أنه قرّر مؤقتاً ، التخلّي عمّا احتفظت به ذاكرته من دروس القاهرة، وكلف نفسه بمهمة الإحاطة بإنجازات الفنّ الحديث، وأغرته الإحاطة بتبنّي بعض الاتجاهات، أو بتعبير أدقّ ... ترك نفسه للاستجابة لمؤثرات بعض الأساليب، وبعض الفنانين الكبار ، وظهر ذلك على عديد من أعماله، منها على سبيل المثال تمثال: "امرأة جالسة" (من الجص - ١٩٧٣) حيث ظهر تأثير "هنري مور" واضحاً، وظهرت آثار الأسلوب السريالي على تمثاله " امرأة " (المنيوم - ١٩٧٣) كما ظهرت آثار من لوحة " بيكاسو " المعروفة باسم " النائمة " على عدد من لوحات سنة ١٩٧٢، وفازت إحدى لوحاته بجائزة من فرنسا ، ممّا جعله يواصل المغامرة في دروب الفنّ الحديث، ولاحظت أنّه عندما كان يستحضر بعض مناظر "الكويت" كان يستحضرها وفي ذاكرته إنجازات أسلوب ما بعد التأثيريّة وفي رأيي أنّ المرحلة الأمريكيّة كانت مرحلة للدرس، والفهم والحيرة على النقيض من مرحلة القاهرة التي جمعت بين الدرس ومطالع النضوج، ولعلّ الفائدة التي استخلصها من بعثته الأمريكيّة هي:

أنّ فنّ النحت والتصوير يتجاوزان حدود فنّ التمثال ، وفنّ لوحة الحامل... إلى أشكال أخرى تجمع بين النافع والجميل ، وقد أنجز شيئاً من تلك الأعمال بخامات لم يسبق له أن استخدمها مثل " الفيرجلاس " وهي أعمال تصلح للزينة.

انقلاب آخر !

من آثار بعثته إلى الولايات المتحدة في مجال الرسم الملون مجموعة من اللوحات تنتمي إلى التجريد الهندسى ، ومن عناوين اللوحات يدرك القارئ هموم الفنان الجمالية وقتها ، منها - على سبيل المثال - سلسلة من اللوحات تحمل عنوان "منحنيات" أى أن الخطوط المنحنية تمثل الركيزة المحورية في التصميم ، ولوحات بالعناوين الآتية : " المثلثان " و " المثلث الأزرق " و " الأزرق والأبيض " الخ ... وهى ، فى نظرى ، لا تعدو أن تكون تمرينات على " التصميم " تشبه تلك التى يمارسها الطلاب بالكليات الفنية المختلفة ، على أن شيئا ينفلت من كل هذا ليشير إلى ذلك المشترك بين أعماله التشخيصية والتجريدية، بين أعماله ذات الطابع الاجتماعى وأعماله ذات الطابع الزخرفى التزيينى ، ذلك المشترك هو " الحضور الثقيل " - إن صحّ التعبير - للعمل الفنى ، فى تلك اللوحات المشار إليها ، تصرخ الألوان الصريحة ، الأحمر والبرتقالى ، والأصفر ، والأزرق وتكاد تحفر الخطوط السوداء الكثيفة سطح اللوحة الملون حفرا ، واللوحات جميعها تمثل - على المستوى المجرد - صراعا محتدما بين الألوان الساخنة والألوان الباردة ، يتوازى مع الصدام العنيف بين البشر والحواجز .

العودة الى الجذور

انغمس " سامى محمد " مع بداية الثمانينيات فى تجربة جديدة ، ربّما دفعا للحيرة التى عاشها أثناء فترة بعثته إلى الولايات المتّحدة ، ويعبّر عنها بقوله : اتّجهت إلى التراث المحلّى، استوقفتنى الخيمة والبساط ، ومنها ولجت إلى عالم فنّ" السدو " حيث الإبداع العفوى المتوارث يرقص بين أصابع الناسجات البدويّات ، أمضيت مدّة فى الدراسة والملاحظة بغية الوصول إلى تلك العلاقة التى تجمع ما بين الإنسان ، وخيط الصوف ، واللّون ، وأصابع البدويّة ، والخيمة ، والمسند ، والبساط ... رسمت عدّة لوحات مستخدما نقوش السدو فيها، كما قمت بنحت تماثيل من البرونز أو خشب مركّب وملوّن او جصّ ملوّن، وكلّها تحاكي البيئة البدويّة .. غير أنّ سؤالاً ظلّ يطاردنى: ماذا تريد؟!

وخلافا للمرّات السابقة جاءت الإجابة : أنه الإنسان !

وكان أن ولدت مرحلة " الصناديق " والتّى جاء معظمها يروى قصّة إنسان يتحرّك بكلّ قوّة ، يحطّم عنه قيوده و أغلاله ، يأمل فى الخلاص والاستحمام بنور الحياة ابتداء من تلك المرحلة وفى كلّ ما تبعها أصبح "الإنسان" هو وعيى وهاجسى وقضيّتى، الإنسان المقهور المسحوق المعذب . الإنسان فى بحثه الدؤوب عن الحرّيّة و الحبّ و السلام .

فائق حسن وتحديث الفن العراقي .



عندما عاد الرسّام الكبير " فائق حسن " من بعثته إلى فرنسا لم يكن يوجد من معاهد الفنّ غير معهد الموسيقى الذي أسّس سنة ١٩٣٦، وكان من حسن المصادفات ان اتّفق معه عميد المعهد على إضافة فرع للرسم ليكون نواة لأفرع أخرى في مجال الفنون الجميلة. وكان على " فائق حسن " أن يختار الأساتذة المناسبين ، وأن يختار الأجهزة والمواد الضرورية ، ويبدو أنه لم يجد وقتها أساتذة مؤهلين لهذا الدور ، فقام وحده بتدريس كلّ المناهج ، وكانت تضمّ عديدا من علوم الفنّ مثل : تاريخ الفنّ، المنظور ، التصميم ، التشريح... الى غير ذلك من العلوم التي لا يستطيع النهوض بها أستاذ واحد مهما كانت موسوعيّته .

وقد لاحظ الفنان "إسماعيل الشخلى" - أحد رموز الفن العراقي، وكان واحدا من طلاب الدفعة الأولى - الارتجال الذى اتسم به أداء أستاذة، بقوله: "إن أستاذنا "فائق حسن" جاء ذات يوم بعد لقائه بالرسامين البولنديين، وطلب منا رفع جميع اللوحات المعلقة على جدران الصف التى سبق أن رسمناها بتوجيه من تفاليد "البوزار" الأكاديمية ... وقال : "اتبعوا أسلوب التنقيطية" !

وفى تلك الأثناء عاد المثال "جواد سليم" فأنشأ فرعا لفن النحت ، وبنفس الطريقة ، وسمى المعهد بعد ذلك : "معهد الفنون الجميلة " ، وكان ذلك سنة ١٩٣٩ . ومن الأجيال التى تخرجت فى معهد الفنون ببغداد ، وتلك التى عادت من بعثاتها إلى عدد من عواصم الفن الأوروبية مثل : باريس ، ولندن ، وروما ... تشكلت حركة الفنون التشكيلية فى العراق . وشارك فى مراحل التكوين الأولى رسّامون بولنديون ، جلبتهم الحرب العالمية الثانية ، وكانوا ينتمون إلى الأسلوب "التأثيرى" . ويذكر الناقد العراقي "شوكت الربيعى" أن "فائق حسن" كان يلزم الرسّام "ماتوشاك" و"جواد سليم" كان على صلة حميمة بالرسّام "جابسكى" فيما حاول "حافظ الدروبي" أن يقيم أول مرسوم حرّ على غرار الرسّامين البولنديين .

تحدّيات الجيل المؤسّس

إنّ ملامح البدايات تتشابه - جوهريًا - فى البلدان العربية المختلفة . لم يكن من الممكن أمامها ... الانفلات من تأثير الفن الأوروبي ، أوّلا ... لأنّ

البلدان العربيّة كانت تحت سطوة الاستعمار الأوروبي ، وثانيا ... لأنّ أوروبّا، بكلّ تاريخها القمعي، والتأمري على المنطقة العربيّة تمثّل -شئنا أم أبينا- حضارة القرن العشرين . ومن ثمّ لا تستطيع دولة عربيّة تريد لنفسها النهوض، والامساك بمناهج العلم، أن تتجاهل حقيقة تالّقه في أوروبّا . وكان من الطبيعي أن يتجاوز التماس الاول، بين التلميذ والأستاذ ، حدود " العلم بالشئ " ... إلى حدود " التقليد والتبني " لما يمتلكه الاستاذ من أسرار . ولأنّ البعثات الرسميّة لم تبدأ إلا في العقد الثالث لذا كان من الطبيعي ايضا، أن يهتمّ المبعوثون من المبدعين العرب بالانجازات الحداثيّة في الفنّ، ابتداء من المذهب "التأثري" باعتباره بداية الطريق إلى المتغيّرات الأسلوبية في مجال لوحة " الحامل " ، وتمثال النحت ، وبداية الاعتراف بنهاية دور المشهد الحكائي الذي تجلّى في اللوحة " الرومانتيكيّة " وما قبلها. على أنّ هناك من الفنّانين العرب الذين كانوا يمتلكون من البراعة، والأمانة العلميّة ، ما جعلهم يحاولون تأصيل ما تعرّفوا عليه من الأسلوب "التأثري" وما بعد "التأثري" برسم لوحات تنتمي إلى نهج "الكلاسيكيّة الجديدة" ... امثال الفنّان المصري "أحمد صبري" في رائعته "الراهبة" ، و"حسين بيكار" في "صورة شخصيّة لزوجته" ، و"الحسين فوزي" في لوحته "الدلالة" . ويذكر الناقد "شوكت الربيعي" عن "فائق حسن" أنّه كان يستنسخ لوحات من "اللوفر" ، وخاصة لوحات "ديلاكروا" و لوحات "كونستابل". وأدرك الجميع ، بغير سابق اتفاق ، أن الفنّان العربي لا يستطيع ان يقدّم إضافة بغير وعى بإنجازات السابقين، وإن اختلفوا في تحديد نقطة البداية التي يتعيّن تلقينها لطلاب الفنّ ، وقد أشرت من قبل إلى موقف "فائق حسن" عندما قرّر لطلّبه أن يبدأوا بالأسلوب "التنقيطي"، وإذا بتلامذته يتخلّون عن دعوة الأستاذ، إلى البحث عن صيحات مغايرة في الفنّ الحديث . ولجأوا - قبل أن تكتمل أدواتهم الفنيّة - إلى التكعيبية، والسريالية، ومنهم من هداه عجزه في فنّ الرّسم

إلى أساليب مضادة للفن، مثل "الأسلوب الدادى".... وربما بسبب تلك النتيجة غير المتوقعة، قبل "فائق حسن" الانضمام إلى جماعة "الانطباعيين" التي دعا إليها الفنان "حافظ الدروبي"، وإن تجاوز الفنانان ، بعد ذلك ، أسلوب الجماعة إلى أسلوب أكثر حداثة !

إن "فائق حسن" لم يتوقف عند حدود تجديد ما سبق نقله من الإبداع الأوروبي ، بل حاول ، هو غيره ، ان يستلهموا منابع جديدة ، في الأسلوب والموضوع ، و لم يكن من الحكمة ، أن يتركوا ما حصلوه من المنجز الأوروبي، لهذا التقطوا الإرث المحلي ، بما سبق أن أتقنوه من أدوات . شاع الأمر بينهم ... وبسبب مناخ حزبي ذي سطوة على المبدعين ، صار البحث عن الأساليب الفنية عقيدة، حتى أصبحت مفرداتهم -في عين زائر العراق- نمطا محفوظا ، لا يستطيع المرء أن يفرق للوهلة الأولى ، بين بعض شخوص "فائق حسن" و شخوص "جواد سليم" أو "نزار سليم" أو شقيقتهم، وغيرهم من بعض الفنانين العراقيين: في لوحاتهم جميعا ثوابت هي : التزام بالبساطة الخطية ، والصراحة اللونية ، واختفاء الملامح الفردية ، مع نزوع إلى التكعيبية . وإذا كانت ملامح الأسلوب الفردي قد ذابت -نوعا ما- في نمط جماعي محفوظ ، فقد سهل هذا -من ناحية أخرى- التعرف على الدولة التي ينتمي إليها هؤلاء الفنانون !

الخاص والعام فى ابداع الفنان

مهما كان طغيان الحزب السياسى ، أو سلطان مدرسة أو أسلوب فنى، ومهما كان -فى المقابل- من تدنّ فى الحسّ النقدى الذى يبّالغ فى تنميط الجماعات والأفراد ، فإنّ الفطرة الإنسانية تتقذ المبدع - إلى حدّ ما - من طمس فرديّته وتميّزه ... التى لو دفنت لما كان فى الأرض فنّ ولا إبداع . ولا شكّ أنّ "فائق حسن" شارك، بوعى و بغير وعى، فى تناقضات مجتمعه... غير أنّ انحيازاته الذاتيّة، وملابسات تكوينه الخاصّ، وحرارة ارتجالاته، قد جعلت لفرديّته ملامح تميّزها عن غيرها، دون أن توقعه -فيما أعلم- فى صدام مع المؤسسة السياسيّة. ولد فى أسرة فقيرة، ومات والده فى نفس اليوم الذى ولد فيه. ولست أظنّ أنّ موت الأبّ من الأمور التى لا تحفر أثرا عميقا فى ذاكرة الإنسان، وربّما يكون هذا الأثر هو الذى وجّهه إلى استلهاام موضوعات اليمّة، تمثّلت فى لوحة مثل "الكلب الميّت" سنة ١٩٧١ و"بقايا مناضل" سنة ١٩٧٦ . وربّما تركت ظروف النشأة الخشنة أثرها فى اختياره موضوعات عن الفلاحين والعمّال وصيّادى الاهواز . كما تركت أثرها فى لمساته العاصفة، والبارعة فى ذات الوقت . وربّما كشف ميله لرسم الخيول العربيّة ميلا دفيّنا إلى استعارة خيول "ديلاكروا" وعالمه الحكائى . ولم يتخلّ "فائق حسن" إلا قليلا، عن ميله إلى القصّ. ويندر أن نجد له لوحة لا تضمّر، أو لا تظهر حكاية عراقية. لهذا أعدّه من أكثر الرسّامين العرب اقترابا من اللوحة الصحفيّة، فكلّ لوحة من لوحاته الواقعيّة تفسّر نصّا كامنا فيها، فلوحة "بقايا مناضل" تصوّر هذا الأثر المتبقّى والمتعلّق فى الأسلاك الشائكة، وهو مزق من قميص، تحكى بحضورها عن شجاعة الغائب المناضل. ولوحة "المضيف ١٩٧٥" تكشف عن جلسة دافئة

حول أدوات الشّأى، وتلتقى كلّ عيون الجالسين بعيوننا، أوعينى الفنّان، وكأنّما
تدعو الجميع إلى هذا الدفء الملوّن !

وترتفع لمسات "فائق حسن" إلى أعلى درجات البراعة فى التحليل، مع
أجسام الخيول وعلاقتها بالأجسام الإنسانيّة، سواء منها ما كان ملوّناً أو بأقلام
الفحم الأسود. تتميّز لوحاته بدفء الألوان وتنفّس العناصر، واختفاء أى نيّة
من نوايا الزيّنة، لا فرق عنده بين لوحات واقعيّة ولوحات تجريديّة. وبقدر
إعجابى بلوحاته الواقعيّة لم أتعاطف مع لوحاته "الكولاجيّة" المجرّدة الّتى
أنجزها سنة ١٩٦٧، وهى فى رأيى أقلّ أعماله شأناً... لأنّ فيها انصرافاً عن
براعة لمساته، وقدرته المبهرة فى الرّسم والتلوين، بالإضافة لانصرافه عن
أحداث عامّة وقعت فى العالم العربى فى تلك الآونة، وكانت جديرة بأن تنتبه
إليها فرشاته الّتى تتّسم بالبراعة، والجسارة... وهما صفتان قليلتا الحدوث فى
إبداعنا العربى المعاصر !

لمحات من فن التلوين بالجزائر



فى إطار التبادل الثقافى بين مصر والجزائر أقيم فى المدة من ١ الى ١١ ديسمبر ١٩٩٤ ، بقصر الثقافة، معرض لعشرة من الفنانين المصريين هم: صلاح طاهر ، رمزى مصطفى ، حسين الجبالى ، عمر النجدى ، عادل المصرى ، شاكى المعداوى ، مصطفى عبد الوهاب ، رضا عبد السلام ، السيد القماش ... وفنانة واحدة هى : مريم عبد العليم ... صاحب هذا المعرض ثلاثة هم الفنان "طه حسين" ، و"فاطمة على" المحررة بجريدة الأخبار ، وكاتب هذه السطور .

ذكرنا شكل القصر بعمارة "حسن فتحي" التى تجمع بين البساطة والأناقة ، وان اختلف عنها بالطلاء الأبيض الناصع الذى يميز بيوت الجزائر

المنسوجة فى الجبل . يوجد القصر فوق هضبة تسمى "هضبة العناصر" ، تحاط بمنطقة ساحرة يعجز القلم عن وصفها. تصل إليها عبر طرق ثعبانية ، ترتفع بك ، تارة إلى ما يشبه قمة جبل ، وتنخفض بك تارة إلى مستوى البحر الممتد وتخوض بك فى رياض حقيقيّة تسمى "رياض الفتح" ، وهى رياض للجمال ، وماوى للعشاق من الشباب ... لهذا أطلق الإسلاميون عليها تعبير : "رياض الفصح" ..! أذكر أنني كلما اهتزرت بنشوة الشعور بالجمال ، كنت ألعن بينى وبين نفسى ، أو بينى وبين الآخرين ، السياسة التى جعلت وجوه الناس فى الجزائر متجهمة ، وباعدت بينهم وبين الاستمتاع بالجمال الذى يحيطهم من كل جانب . جعلنا هذا التجهّم العام ، بالإضافة إلى رصاصات الاغتيالات اليومية فى قلق ، وقد عاصر وجودنا بالجزائر سلسلة من الاغتيالات ، والتهديدات ضدّ الأجانب ... وكأنّما هى حالة من " الجنون الجماعى " تشبه جنون النازية الجديدة فى أوروبا ، وإن اختلفت الملابس بينهما فى التكوين و الأهداف .

كانت مهمتنا هى التعريف بحركة الفنون الجميلة المصرية ، بشكل عام، وبالفنانين العشرة بشكل خاص، وكان واضحا أن الزملاء العارضين لا يمثلون الحركة الفنية فى مصر تمثيلا نموذجيا، بل يمثلون اتجاهها، يميل فى مجمله إلى "التجريد" ، ويميل إلى استلهاهم الفنّ الاسلامى . وكانت نسبة الفنّانين الرّجال إلى النساء = ١:٩ ، ولست أظنّ أنّ هذا الاختيار جاء مصادفة، بل هو فى صميمه - كما تبدى لنا - رسالة تجامل التيّار الدينى ... قابلها فى الجزائر النصح الذى وجّه إلينا بأن ننبطح أرضا عند سماع أى طلقات نارية ، وألا نقدم على شىء يستفزّ القتل ... حتّى لا يبالغوا فى القتل !

أدركنا صعوبة مهمّتنا ، زادت صعوبة فوضى الإدارة ... غير أننا
لحسن الحظّ اعتدناها في مصر، ممّا جعلنا صبورين ، ومتسامحين في امور
مغيضة ، فعندما جاء موعد ندوتنا الأولى في قصر ثقافة الجزائر ، وجدنا
جمهورا غفيرا فرحنا به للوهلة الأولى، قبل أن نكتشف أنّ ذلك الجمهور جاء
من أجل عرض فيلم جزائري، ولم تكن "بوينات" الفيلم قد وصلت بعد ، لهذا
رأى مدير القصر أن يبدأ بندوتنا مع جمهور لم نخطر له على بال ، وليكن ما
يكون ... غير أنّ الجمهور كان كريما معنا بالفعل ، وأنصت إلينا، وكان
يجاملنا بالتصفيق !

وفي قصر ثقافة "وهران" اكتشفنا أنّ " الفانوس السحري " الخاص
بعرض الشرائح الملوّنة يعمل بصعوبة ... أمّا في جامعة "وهران" فلم نجد شيئا
بالمرّة !

كان على الوفد أن يتّسم بمرونة الارتجال ، والقدرة على تغيير ما سبق
أن أعدّه قبل السفر من محاضرات مدروسة ... والمدّش في الأمر... ما حدث
من تغطية إعلاميّة واسعة من الصحافة والتلفزيون الجزائري، وهو ما لا
يحدث في "مصر" إلا مع كرة القدم وجرائم الإرهاب !
كانت أهدافي من تلك الرّحلة هي :

- ١ - تقديم صورة موضوعيّة لحركة الفنون الجميلة المصريّة ...
- ٢ - تفصيل الأفكار التي وردت في الكلمة الرسميّة لمصر والتي كلّفت
بكتابتها، وقلت فيها :
- ١ - ينشغل الفنانون المصريّون ، والعرب ، بهمّ حضاري واحد ، هو كيف

يكون للإبداع المصرى ، والعربى ، هويته الخاصة ، وأن يكون قادرا ، بخصوصيته ، على الإسهام فى الحيوية الإبداعية العالمية .

ب - لن يكون بمقدور الفنان العربى أن يسهم بدور عالمى إذا اكتفى بإعادة تصدير ما تلقّاه من إبداعات الغرب .

ج - نحن نؤمن بأن تلاقح الثقافات والحضارات لا ينفى الهوية القومية بل ينفى العزلة بين إبداعات الشعوب .

٣ - كان الغرض الثالث من الاتصال هو التعرف على صورة الحركة الفنية بالجزائر، لهذا جمعت شيئا من المراجع، والتقيت بقليل من الفنانين، وأظننى الآن قادرا على تقديم خطوط عريضة للحياة الفنية، ينقصها الكثير من التفاصيل التى لا أعرف بعضها، وأغفلت بعضها الآخر لعدم أهميته، ولم يكن فى نيّتى تقديم إحصاء عن عدد الفنانين وأساليبهم بل اكتفيت بالمحاور الرئيسية، وهى ما يمكن أن يعلق بالذاكرة المصرية التى تلقى بعد غيبة طويلة بمبدعين من الجزائر، يربطنا بهم -كما قلت- هم حضارى واحد.

إنّ الشعوب العربية التى دخلت دنيا "الفنون الجميلة" فى هذا القرن، تتشابه إلى حدّ بعيد فى مصادر ميلاد تلك الأنواع الفنية ، وأبرز هذه المصادر هى :

١ - النموذج الغربى فى الفنّ وقد فتحت الطريق إليه الحملة الفرنسية على مصر.

٢ - الفنّ الإسلامى : مرثيا أحيانا، بمنظور غربى.

٣ - يقف بين المصدرين، مصدر وسطى، محلى، هو المصدر الشعبى. ويلاحظ الدارس أنّ تأثير النموذج الغربى ، وبمعنى أدقّ "المدرسة الفرنسية" طاغ على الفنّ والحياة بالجزائر ، ولست أقصد -فقط- بالمدرسة ، تأثير

الفنانين الفرنسيين : "ديلاكروا" ، و"تيودور شاسيرو" ، و"أوجين فرومانتان" (فى القرن التاسع عشر) و"ماتيس" و"ماركيه" و"رينوار" (فى القرن العشرين) على الفنّ الجزائري ، بل اقصد ، أيضا ، مدارس الفنّ ببنيتها الماديّة ، فقد أنشأ الفرنسيون فى الجزائر أوّل مدرسة للفنون فى العالم العربى سنة ١٨٨٠ ، كما أسّسوا مدارس أخرى منها: مدرسة الفنون الزخرفيّة ، والمدرسة الصناعيّة ، وأسّسوا قبل ذلك مراسم جمعيّة الفنون الجميلة سنة ١٨٦٠ ، وهى مدرسة حرّة كانت تعلّم أصول الرقص والرسم الكلاسيكى .

كانت أبواب تلك المدارس مفتوحة ، أساسا للطلاب الفرنسيين ... ثمّ فتحت أبوابها لعلية القوم من الجزائريين ، وأسهم الخريجون (الفرنسيون والجزائريون) فى خلق ذوق عام ينتمى إلى المزاج الفرنسى، وسبق انتشار الذوق الفرنسى انتشار اللّغة الفرنسيّة الّتى أصبحت اليوم متداولة فى حديث الحياة اليوميّة، بالإضافة إلى سيادة العمارة الفرنسيّة، والقانون، والتعليم الخ... وأذكر أنّا التقينا بفتيات صغيرات لم يبلغن العشرين قرآن "ناتالى ساروت" و"الان روب جريبه" ولا يعرفن "يحيى حقّى" ، وظنّنت إحداهنّ أنّ الفنّان التشكيلى "محمّد طه حسين" هو عميد الأدب العربى، ولم تعرف أنّ العميد قد توفّاه الله ! ... ولن أنسى مقدار الحرج الّذى وقعت فيه أستاذة النحت فى مدرسة الفنون الجميلة وهى تتحدّث بعربيّة ركيكة لم تسعفها على صوغ أفكارها ومدى الارتياح عندما طلبت منها أن تتحدّث الفرنسيّة !

المتناقضات و المتوازيات

من أشهر مدارس الفنّ بالجزائر مدرسة " المنمنمات " التي استلهمت وجودها من الفنّ الإسلامي ، ومعارضة النموذج الغربي، بريادة الفنّان "محمّد راسم"، وقد نجح هذا الفنّان في إنشاء قسم للمنمنمات في مدرسة الفنون الجميلة، لا يزال قائما حتّى الآن ، وإن اختار " راسم " طريقا وسطا ، فلم يقطع الصلة بالنظام التكويني للوحة النصف الثاني من القرن السادس عشر أو ما يسمّى بمرحلة الـ " Manierisme " أو " التلقيقية " وانعكس هذا في شكل العلاقة الفنيّة بينه وبين الفنّان الفرنسي " ليون كاريه " ، فقد قاما معا برسم كتاب " ألف ليلة و ليلة " ، وكان دور " راسم " مقتصرًا على تزيين أطر الصفحات والإسهام في إنجاز المنمنمات... كما أفضت تلك العلاقة بين الفنّان الجزائري والفنّان الفرنسي إلى تكوين هيئة سمّيت بدائرة الـ " الفرانكو - اسلام " ورغم ما يوحي به هذا المسمّى من تلقيقية ، فقد كانت مدرسة المنمنمات الحديثة شكلا من أشكال المقاومة الحضاريّة من أجل التفرد بخصوصيّة للفنّ الجزائري .

ولد "راسم" في الجزائر العاصمة سنة ١٨٢٦، وكان أبوه وعمّه يعملان في مجال الخطّ والزخرفة، وكان شقيقه الأكبر ويدعى "عمر" منمنما أيضا، شغلته أمور السياسة أكثر من الفنّ. ظهر في الجزائر، بالتوازي، مع "محمّد راسم" فنّان فرنسي يدعى "أتيان دينيه" كان قد تأثّر برومانسيّة "ديلاكروا"، وامتلك قدرة رسّامي "الكلاسيكيّة الجديدة" في الرّسم الوصفي التفصيلي ، وسجّل بكلّ هذا جوانب من الحياة العربيّة ، في السّلم والحرب ، واسلم وتسمّى

باسم "نصر الدين دينيه" ، وفضلّ البقاء في مدينة "بوسعادة" بالجزائر. وعندما توفّي في "باريس" نقلت رفاتة الى "بوسعادة" ، وصار مدفنه مزارا سياحيا . ولم يكن على وفاق مع الاستعمار الفرنسي بسبب إسلامه ، ورفضه الاحتلال ... لهذا عتّموا عليه ، ولم يعد إلى دائرة الضوء إلا بعد الاستقلال . وقد أنجز بالإضافة إلى كمّية ضخمة من اللّوحات المسندية ، عددا من الكتب ، بالاشتراك مع "محمّد راسم" ، هو برسومه الواقعية ، و"راسم" بزخارفه ، والكتب هي: "حياة الرسول محمّد" ، و"خضرة" و"الحجّ إلى بيت الله الحرام". ولد "دينيه" في باريس سنة ١٨٦١ وتخرّج في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة "بباريس" واستقرّ بالجزائر ابتداء من ١٨٨٣. واصلت مدرسة المنمنمات رحلتها عبر بعض فنّاني الأجيال المختلفة، منهم من تعلّق بها حتّى النهاية ومنهم من تمرّد عليها ، واندمج في النموذج الغربي ... باعتباره النموذج الأكثر تنوعا في الأساليب ، والأكثر رحابة وحرية . من بين تلك الأسماء اسم يعدّ من أكثرها التماعا، هو الفنّان "علي خوجة" (٧١ سنة) وهو ابن أخت "محمّد راسم" من أصل تركي ، وتتلّمذ في البداية على يد خاله الأكبر "عمر راسم" ، وكان طبيعيا أن ينحاز في مراحل الأولى إلى فنّ المنمنمات ، واشترك في الكثير من المعارض التي ضمّت إليها عددا من المستشرقين والتي كانت تنظّمها دائرة "الفرانكو - اسلام" التي كان يرأسها "محمّد راسم". شاهدت له لوحات أصليّة، حديثة الانجاز، معروضة في قاعة خاصّة، يطلقون عليها "رواق اسمي" بمنطقة "رياض الفتح"، كما شهدت له صورا للوحاته الحديثة منشورة في "كتالوجات" أنيقة، وتمثّل في مجملها، وجها مناقضا لمرحلة "المنمنمات". تنتمي، بشكل عام، إلى الأسلوب التجريدي، اللاشكلي. اختفى من لوحاته الجديدة ما كان بها من احتفال بالرسوم الخطيّة، والصنعة الزخرفيّة، ولم يتبقّ من منمنماته إلا آثار من الرقائق المذهبة، يستخدمها كأرضيّة للمساحات حرّة، تولد فوريا، ويعود أحيانا

إلى الواقع المرئى: يرسم بيتا قرويا، أو حيوانات، أو مشاهد خلوية، بلمسات وحشية. تحتفل لوحاته بالتداعيات الهندسية المرتجلة، وتنقسم ألوانه إلى منظومتين متعارضتين: الساخنة والباردة ، تظهران دائما فى حالة اشتباك، لهذا تكشف أسطح لوحاته عن حالات جوانية ، متوترة. وتشارك عناوين لوحاته فى الإحياء بهذا التوتر الجوانى ... منها مثلا : نشأة الكون، وسواس، ظلّ الماضى، علامات الوقت الخ.

من الأسماء الشهيرة ، ليس فى حدود الجزائر ، بل فى العالم العربى... وفرنسا ... الفنان "رشيد القریشى". وإذا كان "على خوجه" قد تمرّد على المنمنمات بمعول "التجريد اللاشكلى"، فقد نجح "القریشى" فى "استلها الموروث الشعبى" وبالتحديد ، المخطوطات الطقسية مثل "الأحبة" من منظور تجريدى . وركّز ، بالضرورة على جانبها الجمالى ... وتلاعب بوحداتها ببراعة ... غير أنّها ، لمحدودية عطائها ، تتوقّف حتما ، عند نقطة لا تفلح معها البراعة ... بل الانتقال إلى مثير جمالى وتعبيرى آخر ...

وتأتى لوحات "حسين زيانى" (١٩٤١ سنة) لتؤكد بحضورها انتماءها الصريح إلى فنّ المستشرقين، وبشكل خاص : "ديلاكروا" بخيوله الجامحة ، و"نصر الدين دينيه" . وفى الوقت الذى ينقسم فيه الفنانون الجزائريون بين الانتماء إلى الحقبة الاندلسية، وموجات القرن العشرين فى أوروبا، وبالذات فرنسا ، إلا أنّ فنّ "زيانى" ينتمى الى القرن التاسع عشر. وللحقّ ... فإنّه يتميّز بقدرة فائقة، يندر تكرارها بين الفنانين العرب ... فى الرّسم الوصفى الدقيق. وهو يختار بعناية الموضوعات التى تتّسق مع أسلوبه الفنّى ، وهى بالطبع حكايات عن بطولات عربية ، يستعرض فيها كلّ مهاراته فى رسم قطعان

الخيول ، ومجاميع الفرسان ، مشحونة بانفعالات القتال ، والحركة الصاخبة ، في فضاء مسرحى يتّسع لوصف التّلال البعيدة ، والسّماء الملبّدة بالغيوم وتتجلّى قدرته فى النقل الوصفى فى لوحات " الطبيعة الساكنة " لا شكّ أنّه يستعين بـ "الفوتوغرافيا"، فليس هناك من يستطيع أن يرسم من الذاكرة، أو من الطبيعة مجموعة من الخيول فى حركة عاصفة. وتستطيع العين الخبيرة اكتشاف الفارق بين عناصر الخيول المنقولة من صور فوتوغرافية، والعناصر الإنسانية المنقولة من نماذج إنسانية واقعية مسرحية. المدهش فى أمر هذا الفنّان أنّه لم يدرس الفنّ دراسة منهجية ، بل درس المحاسبة، غير أنّه اقتنع أنّ مستقبله فى الفنّ وليس فى الأرقام. وربّما كان "زيانى" أكبر حظّا من أى فنّان جزائرى لدى المقتنين، سواء كانوا أفرادا أم حكومة، بسبب جاذبيّة أسلوبه، ومباشرته، وعدم استعلائه على غير المختصّين.

إسهام الفنّ الفطرى

مثل كلّ الحركات الفنيّة فى العالم ، تتّسع المساحة، دائما، للفنّ الفطرى. ومن بين الفنّانات الجزائريّات يتألّق اسمان فنّانيتين الأولى هى : "باية محيى الدّين" (٦٣ سنة) الّتى أشاد بها "بابلو بيكاسو". مارست الرّسم والنّحت منذ سنة ١٩٤٣. أقام لها المتحف الوطنى للفنون الجميلة بالجزائر معرضا استرجاعيا سنة ١٩٦٣. أمّا الثّانية فهى الفنّانة "سهيلة بلبحار". عندما سألتها إحدى الصحفيّات عن سرّ إعجابها بـ "بيكاسو" أجابت : "عندما وضعت نفسى مكانه فهمت أنّه توجد وسائل وأشكال أخرى لتقليد الطبيعة غير النقل

الفوتوغرافى، وفتح هذا الفهم أمامى آفاقا واسعة، دعمتها كثرة قراءاتى... خاصة بعد أن اكتشف كتاب المؤرخ والناقد الفرنسى الكبير "إلى فور": "روح الأشكال". كان الكتاب صعبا غير أننى أصررت على الانتهاء منه، والشئ الذى بقى راسخا فى ذهنى هو أن "الشكل" يحتوى على منطق ومعنى فى تركيباته".

تتسم لوحات "سهيلة" بجمال الخط، ورشاقته، ورقته، وأقواسه الموسقة، وألوانها بالصرامة، والأناقة. وتحرص على أقواسها الخطية التى تحتفظ للشكل بالحيوية، والأنوثة... سواء كانت تلك اللوحات تشخيصية أم تجريدية من تأليفها، أم كانت دراسات على لوحة "ديلاكروا" الشهيرة باسم "نساء الجزائر".

الخيّاشي والاحتفال بعالم المرأة



رغم الاتّصالات والمعاهدات الثقافيّة الرسميّة، وربّما بسببها، فإنّ معرفة النّقاد والفنّانين العرب ببعض البعض محدودة، وبالنسبة لى ... كلّما حاولت الكتابة عن فنّان عربى أجد صعوبة فى الحصول على مراجع، وإذا حصلت على بعضها وجدتها -فى معظم الأحيان- غير مفيدة، لازدحامها بمبالغات المديح ، وانصرافها عن قول ما يفيد القارئ من حقائق. ولا يستطيع الباحث أن يعتمد على حديث حوارى مع فنّان مصرى ، أو عربى، أو مقالة له يتحدّث فيها عن تجربته الإبداعية إلا إذا كان الدافع هو البحث عن طريقة الفنّان فى المراوغة، والمناورة، والمبالغة. ومع ذلك عندما اقترح رئيس تحرير الهلال الكتابة عن الفنّان التونسي "نور الدّين الخيّاشي" (٧٥ سنة) رحّبت بذلك، وأعطاني كتابا فاخر الطباعة يضمّ صور لوحاته، وتمنّيت أن يحظى كلّ فنّان مصرى بنظيره.

وفكرت أن انصرف عن الفنان التونسي الى فنان عراقي كبير هو "فائق حسن" أحد مؤسسي حركة الفنون الجميلة بالعراق، وشجعتني على ذلك أن لدى من مراجع "التفخيم والتبجيل" ما يساعد -مع شيء من العناء- على استخلاص صورة موضوعية عنه، وشرعت في دراسة المراجع، وتدوين الملاحظات ، وتأمل لوحاته المطبوعة ... غير أنني انجذبت من جديد إلى عالم "الخيّاشي" على الرغم من أن كفة "فائق حسن" في ميزان النقد أرجح . ولم يكن السبب انتماء "فائق حسن" إلى العراق، فلست ممن يحفلون كثيرا بأراء الساسة، وربما كنت من أكثر الفنانين حزنا على مصير المبدعين العراقيين الذين لا يجدون الآن ما يمارسون به من خامات فنية ، ولا يتمكنون في ذات الوقت من الإفلات من سجن واقع أليم. دفعني إلى ذلك مجموعة من أشكال العنف في الطبيعة والواقع ، هي على وجه الدقة : هذا الصيف اللعين، والحروب الطاحنة في كل مكان، وجرائم الإرهاب الديني في مصر، وخشونة الشارع المصري، وهي صور من العنف لا تبتعد كثيرا عن عالم لوحات الفنان العراقي الكبير ... بينما يتسم عالم "الخيّاشي" بالرقّة، والوداعة، والمرح المحتشم، وغياب النوايا العدوانية، والعناية بالمرأة، والعالم البيتي الدافئ، ويبدو أن الفنان التونسي لا يفضل هذا العالم البيتي في الفنّ فقط بل يحتفي به في الحياة أيضا.

ويفسر الأستاذ "الهادي زهاق" - كاتب مقدّمة الكتاب - هذا الانحياز بقوله : "وإذا كانت المعارض التونسية والدولية التي أقامها "الخيّاشي" متعدّدة، فمن المهمّ أن نلاحظ أنه لا يحبّ الأروقة وقاعات العرض إلا قليلا وهو يفضل عليه بكثير بيته في المرسى الذي جعل منه في ذات الوقت مرسما ومعرضا دائما. في هذا البيت الهادئ الجميل، المتّسع الأرجاء، الرابض وسط جنة رائعة، في قلب هذه المحطة البحريّة بأحواز تونس الشماليّة" ويلقى الأستاذ

"زهاق" بالضوء على جانب من سيرة الفنّان بقوله : "كان والده أوّل فنّان تونسي محترف ... وكان مغنياً وعازفاً ونقاشاً ونحاتاً. ولكنه عرف أساساً بكونه رسّاماً يبدع في الرسوم الجداريّة والشخصيّة، فطهاطت عليه الطلبات من بلاطات البايات والملوك في ذلك العهد ... ويعود إليه الفضل في جانب كبير من الرسوم الشخصيّة بالحجم الطبيعي ... تلك الرسوم التي تزيّن اليوم رواق الصور بالقصر الرئاسي بقرطاج " .

المرأة ... والمرأة !

درس "الخيّاشي" في أكاديميّة الفنون الجميلة بروما، ويحكي، كاتب المقدّمة عن تأثّره بـ "مايكل أنجلو" وغيره من فنّاني عصر الإحياء، وهو ما لم تؤكّده صور لوحاته، التي تبدو لمن لا يعرف معلومة بعثته إلى إيطاليا فطريّة الطابع، فعالمه بسيط شكلاً وموضوعاً، مشرق، خال من الحيل "التكنيكية".

يحتلّ معظم لوحاته موضوع محوري هو " طقوس الزواج " ، وهي طقوس مشحونة بالحكايات والمواقف المبهجة والطريفة . لهذا كان من الطبيعي أن تحتلّ "المرأة" الركيزة المحوريّة في لوحاته . ولأنّ هذه المرأة "عروس" تونسيّة فإنّها بالضرورة شابة ، جميلة ، محتشمة ولم يحل هذا الاحتشام دون البوح بعطر الأنوثة . تصاحبها ملحقاتها من ملابس فاخرة ، وحلى، وآلات وترية (العود و الكمان) بمصاحبة آلة الإيقاع (الدفّ) ... ولا بدّ في النهاية من وجود " المرأة " ... ويبدو أنّ " الخيّاشي " لم يكن في نيّته

-أو غاب عنه - أن تحتلّ " المرأة " نفس الموقع فى لوحات " بيكاسو " المسمّاة (المرأة والمرأة) حيث ظهر العنصران فى وحدة متكاملة ، ولم يحرص على أن تقوم " المرأة " بالكشف عن البعد الرابع كما فعل الفنّان الفرنسى " جان أوجست دومينيك أنجر " (١٧٨٠ - ١٨٦٧) وهو أوّل من إستخدم " المرأة " لهذا الغرض الجمالى والتعبيرى . ولم يحاول الاستفادة من دور " المرأة " فى لوحة الفنّان الدانمركى "كريستوفر إكرسبرج" (١٧٨٣ - ١٨٥٣) المسمّاة "امرأة فى المرأة" ... حيث تكشف " المرأة " عن عطايا الجسد الاماميّة ، ويطلعنّا الفنّان على عطاياه الخلفيّة !..

إنّ الفنّان " الخيّاشى " المحكوم بتقاليد وأعراف أخلاقيّة ، أبعد نفسه عن ذلك التناول الصدامى ، لهذا أهمل " المرأة " وأعطاهما دورا هامشيّا ! وأكتفى بحضور المرأة ، وهى فى لوحاته ، لا تعنى شكلا عضويا بعينه بل تعنى إلى جوار ذلك ، مجموعة من الخيارات الّتى تدلّ على ذوقها ، وربّما طبقتها أيضا. فهى مشغولة دائما بفآخر الثياب وأكثرها غلوا فى الثمن ، ومشغولة بستر الأسرار والمشهيات الداخليّة لتقدّمها لصاحب النصيب، ورغم ذلك الحذر فإنّ " الخيّاشى " لم يبخل ، تماما على مشاهده من الكشف عن جزء من ساق فى إحدى اللّوحات وجازف فى لوحتين بتعريّة بعض الصدور . اللّوحة الأولى باسم " الحمام " ، وربّما جاءت بإيحاء من لوحة "أنجر" الشهيرة باسم "الحمام التركى"، وإن افتقد الى ما تمتّع به " أنجر " من حرّيّة التعبير عن موضوعه فأغرق "الخيّاشى" جزءا من نسائه فى طبقات الثياب الّتى تتناقض مع طبيعة المكان، وأشاع فى الجوّ غلالة ضوئيّة خافتة ذوّبت كلّ شخوص اللّوحة . أمّا اللّوحة الثّانية ، وهى بنفس الاسم ، فقد زادت نسبة العاريات ، وتاهت فى ذات الوقت فى ذلك الغطاء اللّونى البنىّ الذّى طمس معالم المكان والبشر .

الميل إلى القصّ

تتنمى لوحات " الخيآشى " جميعا إلى عالم " القصّ " أكثر من انتمائها إلى عالم الفنون الجميلة يستغرقه " المعنى " أكثر ممّا يعنيه " المبنى " ، تستوقفه الهوامش الزخرفيّة حتّى لو أثقلت اللوحة بالثرثرة . ومع ذلك فإنّ المشاهد يشعر بشيء من السرور عند تأمل لوحاته ، ويرجع ذلك إلى طابع البساطة والفطريّة التي تسودها، وهو لا ينصب لك الفخاخ ، ولا يحرّض عقلك على التفكير ، بل يتركك الى حالة من الخدر اللّذيذ . فمن ممّا لا يبتسم وهو يتطلّع إلى هذا الشاب الصغير ، المتلصّص على جميلات " قصر الوردة " ، وهو قصر لضيافة الحسان اللاتي كنّ يتلقّين فنّ الغناء والموسيقى ويبدو أنّ "الخيآشى" إنسان يتّسم بالسماحة والكرم. فلم يبخل على هذا المسكين الذي لم يكن يطمع في أكثر من ابتسامة من الجميلات الثلاث !

وتضمّ كلّ لوحة من لوحاته حكاية، مكشوفة للأُمى والمتعلّم، فهاهو صانع القدور النحاسيّة، يقوم بعمله سعيدا راضيا .. فلماذا لا نسعد نحن أيضا؟!

وتلك الجميلة التي تفتح صندوق ملابس الفرح، وتتأمل راضية "صديريّا" مزرکشما ... محاطة بكلّ ما يستدعى إلى النّفس الرّاحة والأمل في غد افضل ... فلماذا لا نشاركها تلك السعادة ؟ ... وقد يتمنّى بعضنا عند النظر إلى جميلاته أن يكون من أصحاب النصيب ... مع العلم بأنّ جميلاته يبتعدن عن محاكاة الطبيعة ، والفنّان ، بالفعل لا يحاكي الطبيعة ، ولا يحرفها في ذات

الوقت - و بمعنى أدقّ - لا يريد أن يحرفها ، وتستطيع العين الخبيرة أن تدرك أنّ المظهر الأسلوبى لم يكن اختيارا حراّ للفنان ، بل اضطره إلى ذلك مستوى مهارى متواضع لهذا لجأ الى أسلم الطرق لتغطية ما يمكن تغطيته من ضعف ، وتمّ هذا الاختيار فى النقاط الزوايا والأوضاع البسيطة ، والاحتفال بالتفاصيل الهامشيّة ، ورغم ذلك لم يتمكّن من تغطية كلّ القصور ، فكشفت "الوجوه" و" الأطراف " عن ركافة واضحة ... قد نقبلها من فنّان فطرى ، وقد نتعاطف معها تعاطفنا مع أخطاء اطفالنا وهم يتعلّمون الكلام ، ولا نقبلها من فنّان درس الفنّ دراسة منهجيّة .

يقول عنه الأستاذ " زهّاق " : التحق " الخياشى " بأكاديمية الفنون الجميلة بروما ، حيث قضى سنوات رائعة يتعلّق ميشال أنجلو و رفائيل ، وتردّد فى ذات الوقت على عدّة مؤسسات ، وأسهم فى الحياة الفنيّة بالعاصمة الإيطاليّة ، لكنّه اعتنى خاصّة بتهديب فنّه بشغف كبير ورغبة شديد فى الطلب ، يهتاك حجب الإبداع وفكّ رموزه ، وفى ختام السنوات الأربع التى حصل فيها على المنحة الدراسيّة من إيطاليا ناقش بنجاح منقطع النظير أطروحة حول " تيتيان " .

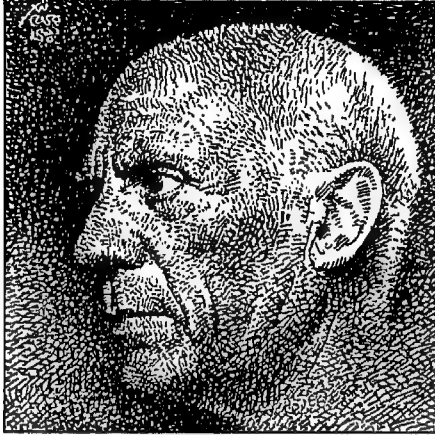
المرأة ... ثانية

إنّ " الخياشى " يقدّر المرأة تقديرا شرفيّاً ؛ فهى عنده فنّانة مرهفة غامضة ، نرجسيّة ، مشتهاة . لهذا تجملّ نفسها دائما للرجل ، غير أنّه لم يسمح بأن

يجتمعان معا إلا في لوحتين ، كان ظهور الرجل فيها هامشيًا ! الأولى بعنوان "فتيات قصر الورد" وسبق الحديث عنها ، والثانية بعنوان "عقد القران" وظهر الرجل في هيئة مأذون ، وهو شيخ طاعن في السنّ (خارج المنافسة) جاء ليأخذ قرار الموافقة من العروس المتخفية خلف الباب ! وهى شاعرة ، وإن كتبت قصائدها بحضورها الفعلى فى مشهد طبيعى فريد ، كما فى لوحة "فينوس الكورنيش" حيث تقف على صخرة ثابتة فى البحر الذى يحيطها من كل مكان. وربما يكون قد تأثر بلوحات "سلفادور دالى" "المسماة بلوحات" "الذكريات" ، وهى المجموعة التى صورّ فيها بأسلوب واقعى رمزى. علاقة المرأة بالبحر. وكان "دالى" فى العشرين من عمره .

إنّ ألوان "الخيائشى" دافئة ، تتسق مع عالمه الدافئ . اللّذيذ . وإن شئنا الدقة نقول : خصّ "الخيائشى" المرأة بالدفع والفاعلية ، والرجل بمنطقة الظلّ والكسل والتطفّل ! يسود لوحاته لون أصفر (أوكر) ظلّله بنية، ويقوم اللونان الأحمر والبرتقالى بنصيب مرموق ، ويواجه هذا الدّفع - فى كلّ اللّوحات بغير استثناء - لون فيروزى يتأرجح بين الأخضر العميق والأزرق... مواجهها ببرودته العذبة ذلك الدفع العذب أيضا !

نظرة ناقدة إلى فتيات شارع أفنيون



بابلو بيكاسو

شاعت بين نقّاد العالم " عبارة " قيل إنّها جرت على لسان " بيكاسو " ،
في شبابه ، وكلّما جاءت مناسبة للحديث عن عبقريته ذكرت ، والعبارة هي :
"إنّنى لا أبحث ولكنّنى أجد" ... أى أنّه يجد الكنوز المخبوءة كلّما وضع يده
"فى" أو "على" أى شيء!.. ولقد صوّب "جان كوكتو" هذه العبارة عندما قام
بتقديم مجموعة من رسوم "بيكاسو" حول مصارعة الثيران ، ونشر "كوكتو" هذا
التصحيح فى مجلّة "Du" الألمانية ، فى عددها الصادر فى ٨ أغسطس ١٩٥٨ .
وكانت العبارة الصحيحة هي : "إنّنى أجد أولاً ، وأبحث بعد ذلك"...

وهى عبارة بشريّة يقبلها العقل والمنطق ، فمن البديهي أن يجد الفنّان
أو الباحث فكرة أوليّة ، يعمّقها بعد ذلك بالبحث ، غير أنّ صنّاع النجوم هناك ،

ومستهلكى الأفكار هنا ، قد أغفلوا العبارة الجديدة التى تبرئ صاحبها من أسطوريته ، واحتفظوا بالعبارة التى لا تصدر الا عن ساحر معجز !!..

بغضّ النظر عن الهالات الأسطورية التى يصطنعها أصحاب المصالح حول النجوم ، فالثابت أنّ " بيكاسو " من أكثر فنّانى العالم حرصا على إجراء دراسات تحضيرية قبل إنجاز أى عمل من أعماله الرئيسية . وتكشف تلك الدراسات ، فى مجملها ، عن روح تتسم بالجسارة والحرية ، وذهن يتسم بالقدرة على نقد الذات ، وما تنتجه هذه الذات من فنّ ، يبدأ بفكرة أولية ، يتابعها بالدراسة إلى أن تبلغ منتهاها فى العمل الختامى الأخير . وبالمناسبة فقد ظهر فى العام الماضى ، كتاب فى "باريس" مكرّس للرسوم التحضيرية للوحته الشهيرة " فتيات أفينيون " التى أعلنت بظهورها سنة ١٩٩٤ البداية الحقيقية للأسلوب " التكعيبي " ضمّ الكتاب اثنين وتسعين رسما بالأقلام الفحمية، والحبر الصينى ، والأقلام الملونة .

ملابسات الميلاد

كيف ولدت الفكرة الأولية ، أو بمعنى آخر ، ما هو المثير التعبيري لهذه اللوحة ؟ تذكر "بريجيت ليال" ، مؤلفة الكتاب ، نقلا عن حوار دار بين "بيكاسو" و" كريستيون زيرفوس " حول ملابسات هذه اللوحة ، بأنّها ذكرى بيت دعارة زاره " بيكاسو " فى "برشلونة" ، وكان يقع فى شارع "أفينيون"، وكانت نتيجة هذه الزيارة التى لم تكن خالصة لوجه الفنّ - بالطبع - اثنين وتسعين

رسما . بدأها فى مارس ١٩٠٧ وانتهى من لوحته المعروفة فى صيف العام نفسه .

انّ ثمة مساحة فارقة بين موضوع اللوحة ومضمونها ، فموضوعها فضائى ، يحتفى بفتيات الليل ، غير أنّ المتأمل لعلاقات الشخوص - لا الشخصيات - بعضها ببعض ، يجد أنّها لا تبوح بالدعوة إلى الجنس ، وذلك على النقيض من " شخصيات " لوحة " أنجر " المسماة : " الحمام التركى " ، حيث تحولت لوحته المستديرة إلى ما يشبه " معجنة " من اللحم الطرى ...!

لقد احتشد " أنجر " بكلّ ما يملك من براعة مذهلة فى الرّسم والتلوين لتقديم عالم الإناث ، الأسوياء منهن والشواذ ، لا وجود فيه للرجل وإن استحضررت ظلاله أصداء أوضاع عارياته الشهويّة، يشى كلّ " عنصر " فى اللوحة ، بصراحة ناصعة ، أو غموض مغطى بالأنوثة ، احتفل " أنجر " بالاقواس ، والخطوط اللينة ، وجسد بها إناث الحمام التركى ، بينما احتفلت لوحة " بيكاسو " بكلّ ما ينتمى الى عالم الذكورة من صلابة وخشونة!.. لهذا بدت فتيات " بيكاسو " منفّرات ، ليس بسبب ترجيحه للخطوط المستقيمة ، القاطعة فقط، بل بسبب استحضاره أفنعة التنكّر الأفريقيّة ، وبما يتطلّبه البناء التكعيبى من حدّة فى السطوح والزوايا، واغلاق فى الحركة ... بالإضافة إلى لمسات بيكاسو العنيفة . ولم يكتف " بيكاسو " بتحدّى الجوّ الاسترخائى اللذيذ فى " الحمام التركى " ، بل فضّل أن يعير ملامح وجهه إلى فتاتين من فتيات "افينيون " الخمس !.. ولاشكّ انّ للاختلاف الأسلوبى ، الحاد ، بين "الكلاسيكيّة الجديدة" الّتى ينتمى إليها " أنجر "، و" التكعيبية " الّتى ابتكرها "بيكاسو" وأثره أو طريقته فى الاتّصال بالملتقى ، ففى الوقت الّذى تتكئ فيه "الكلاسيكيّة

الجديدة" على التكوين الثلاثى الأبعاد ، والأدوار التى ترسم لكل شخصية، ومشاركة المسرح " الكلاسيكى " فى دعوته المشاهد إلى الاندماج فيما يدور من أحداث على خشبة المسرح ، فإنّ لوحة " بيكاسو " تنبذ كلّ هذا، وتبحث عن مشاهد يتحلّى بالحسّ النقدى ، ورغم هذا التناقض البيّن بين "المدرسة" التى ينتمى إليها "أنجر" و" الأسلوب " الذى ابتكره " بيكاسو " ... فإنّ " الثانى " قد استلهم لوحة "الأوّل" ، واستعار منها بعض العناصر ، منها على سبيل المثال : المنضدة الموضوعة أسفل المشهد ، تحمل أدوات الزينة الضرورية ، عطور ومساحيق ، وعندما انتقلت إلى لوحة " بيكاسو " أصبحت مجموعة من الفواكه، لا غرض لها إلا الجمال الخالص ، ولو تأملنا لوحة "أنجر" لوجدنا أنّ الفنان قد أجرى جراحات تجميلية ، انحرف بها عن النسب الواقعية ، كى يتاح له أن يسبغ على الأجساد فيضا من الأنوثة ، وأجرى "بيكاسو" جراحة معاكسة ، انحرف بها انحرافا حادّا عن النسب الواقعية، وعن اللّينة الخطيّة التى تتبدّى فى الهيئة الإنسانية الطبيعية ، وأراد ، بهذا الاختيار، أن يؤكّد نسبة استقلال "اللوحة" عن الطبيعة. لم يكتف " بيكاسو " بفتيات شارع " أفينيون " ، وفتيات "الحمام التركى" مثيرا جماليّا ، وتعبيريّا للوحته ، بل أنّه طاف بمثيرات جماليّة أخرى : النحت المصرى القديم ، والقناع الأفريقى الذى سحر به عند مشاهدته فى متحف الإنسان بباريس، ولا شك أنّ النحت المصرى القديم ، بنقاء كتله ، وصراحة مسطّحاته ، قد أسهم فى إلهام "بيكاسو" بالأسلوب " التكعيبي " ، واللّوحة تبدو احتفالاً بهذا الكشف الفنّى الجديد الذى عدّه " جارودى " - فى كتابه اللامع " واقعية بلا ضفاف "ترجمة حليم طوسون" - الأسلوب الأكثر واقعية ، و قد أسّس " جارودى " هذا الحكم على بديهية أنّ الواقع المرئى يخفى - بصورة مستمرة - أحد أبعاده عن العين المجردة، بينما تحرص "التكبيية" على إبرازه فى لوحاتها ، و يلاحظ أى مشتغل بالنقد أن التكبيية فى استجلائها

الحقيقة ، ضحت بالكثير من الموروث فى " أسس التصميم " ، واستبدلت مفهوم " الوحدة الفنيّة " بمفهوم " الوحدة العضويّة " ، وأسهمت فى فتح دروب متشابكة، تصطرع فيها فنون الحداثة، و تتحالف - فى ذات الوقت - لتحطيم كلّ ما هو مستقرّ ، ومألوف ، وسابق فى فعل الفنّ .

الأقنعة

اختار " بيكاسو " أن يخفى كلّ وجوه شخص لوحته بأقنعة ثلاثة هى: القناع الأفريقى، والقناع المصرى القديم ، وقناع وجه الفنان نفسه !.. ولأنّ هذه الأقنعة " رمزيّة " فهى تنفى الملامح الفرديّة الدالة على اشخاص بعينهم ، وتحيلها إلى أصول ثقافيّة ثلاثة ، أسهمت ، فيما بينها ، فى تكوين المادّة الأساسيّة للوحة ، وبهذا لم تعد اللوحة استعراضا وصفيّا مباشرا لفتيات هوى ، بل اعترافا بإمكان الحوار بين الثقافات المختلفة ، وقد فسّر " جارودى " محاولات بعض كبار المبدعين الأوروبيين استلهم إبداعات ثقافات غير أوروبية ، بأنّ الفنّ الأوروبى قد استهلك جماليّات عصر النهضة ولم يعد أمامه للإفلات من الاجترار ، والتكرار ، إلا أن يخصب خياله بالحلول الجماليّة المغايرة الّتى تطرحها الثقافات غير الأوروبيّة . وبدورنا نتساءل ، ماذا يكون عليه الحال مع الأسلوب " التكعيبى " لو لم يوجد الفنّ المصرى والفنّ الأفريقى ؟.. وهل من الممكن أن يولد فنّ "الابوب" بغير وجود الفنون الاسلاميّة ؟ ولا ندرى كيف يكون الحال لو لم يستلهم أسلوب الـ " Art Nouveau " الرسوم والمحفورات الخشبيّة المطبوعة اليابانيّة ، وكما نعرف فإنّ هذا الأسلوب قد

اولد فنّ رسوم كتب الأطفال ، و" الأفيش " ، وأدوات الاستعمال و الديكور الخ ... ولسنا فى حاجة إلى ذكر المدارس والأساليب الفنيّة الّتى أوجدها التحام الثقافات المختلفة .

آثار الوهلة الأولى

عندما استعرضت الرسوم التحضيريّة للوحة ، وتابعت تحولاتها من لوحة إلى لوحة ، لاحظت أنّ بعض خواطر الوهلة الأولى ، أو وهلة اللّقاء الأوّل للفنّان بالورقة البيضاء قد تركت آثارها فى تطوّر الرسوم ، وحتىّ عندما اضطرّ - أو اختار - إلى استبدالها فى اللّوحة النهائيّة ، لم يتخلّ عن محتواها الرمزيّ ، ففى أقصى يسار التكوين رسم "بيكاسو" رجلا ، يبدو ممسكا إمّا بكتاب أو بأوراق رسم ، رافعا يده اليسرى كما لو كان يصدر توجيهات للفتيات. فى وقفته شموخ ، وقد أدهشتنى " بريجيت ليال " عندما قدّمته باعتباره طالب طبّ ، بينما الأقرب إلى المنطق أن يكون " بيكاسو " نفسه ، ويبدو هذا الاستنتاج أقرب إلى سلسلة رسومه البارة الّتى دارت حول علاقة الفنّان بفنّه وبمآذجه الّتى يستعين بها فى لوحاته. وظلّ " بيكاسو " متمسّكا به ، واستبدل به فى اللّوحة فتاة جليلة الهيئة ، استعار لها بنية المنحوتة المصريّة القديمة وتتناقض بشموخها مع الفتاة الجالسة فى أقصى اليمين، وأذكر أنّها تركت فى نفسى انطبعا بسوقيّة جلستها ، لم يخفّ من خشونتها شموخ الرّأس والجبهة واحتفظ بجوهر ملامحها فى مراحل الرسوم . المدهش أنّ تلك الفتاة الّتى تكشف عن ممتلكاتها الحسيّة ، قد انتقلت من نفس الموضع - تقريبا - فى

لوحة " الحمّام التركي " لـ " أنجر " الى لوحة "بيكاسو" ، وإن كان انتقالها انتقالا انقلابيا ، من أسلوب إلى أسلوب مضادّ .

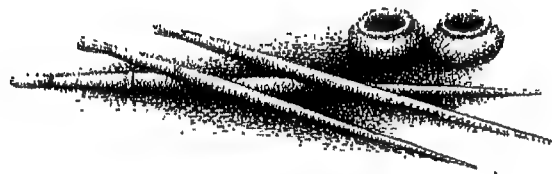
ابتدا " بيكاسو " رحلة البحث بمصاحبة سبع نساء ورجل ، وانتهت الرحلة بخمس فتيات فقط ، ابتدا بما لا يدلّ على الأسلوب الذي ينتمي اليه ، - أو بدقّة - الأسلوب الذي كان يطمح اليه ، وانتهى باللّوحة التي أذهلت العديد من مشاهير الفنّ ، ومنهم منافسه "براك" ، وأعلنت بوجودها ميلاد الأسلوب "التكعيبي" وانفجرت بعدها مقالات النقاد ، ووجد سماسرة الفنّ ، وصنّاع النجوم عملا يجب استثماره ... وقد فعلوا !

تعليقات هامشيّة

١ - قالت " جرتروود شتين " عن اللّوحة : إنّها قبيحة لأنّها جديدة (١) وغضب " ماتيس " و " ليوشتين " عندما شاهدا لوحة " فتيان أفينيون " وسخرا منها ، وأجاب " بيكاسو " بأنّه كان يسعى لإبراز البعد الرابع . وعندما شاهدها "براك" صدم ، وقال لبيكاسو : "برغم كلّ تفسيراتك فإنّني أمام لوحتك أشعر كما لو كنت تريد لنا أن " نأكل " أطراف حبل ، أو نشرب بترولاً ! " .

٢ - قال " أندريه سالمون " عنها : ما كان لهذه اللّوحة أن توجد دون تأثير سلسلة متّصلة من إبداعات فنّانين أمثال " ماتيس " - خاصّة لوحته المسماة " مباحج الحياة " ، و " ديران وبراك " وتأثير فنّانين أسبق أمثال

"سيزان" ولوحاته عن العاريات ، وتأثير "جوجان" ... وبشكل خاص "أنجر"
وقال "سالمون" عنها أيضا : إنّ وجه فتياته المجمّدة من الرّعب أشبه بوجه
موتى "طواف الميدوزا" للفنان "جيريكو" .



سيلفادور دالى

بين وجهين



ربّما لم ينتشر اسم فنّان فى قرننا العشرين ، على المستوى الشعبى ،
مثل اسم الفنّان الأسباني " سيلفادور دالى " . لا يكاد يذكر اسمه حتّى تلمع فى
الذاكرة مجموعة من غرائب التصرفات، تنتمى إلى رجل نحيل ، ذى شارب
طويل مدبّب ، يكاد من طوله ان يصل الى عينيّه الجاحظتين ، اللامعتين .
وتحرص وسائل الإعلام على ان تظهره ، فى معظم الاحيان ، فى صورة
"المهرّج" . وربّما كان " دالى " نفسه ، أو سماسرة الفنّ ، حريصين على تلك
الصورة الّتى درّت على الجميع أموالا طائلة .

غير أنّنا عندما نحاول الاقتراب من خطواته فى الإبداع ، و علاقاته
الحميمة بكبار مبدعى عصره من شعراء ومفكرين ، وطالعنا مقالاته فى الفنّ،

ومحاضراته تكشف وجهها متناقضا مع الوجه الذائع الصيت ، وجدنا الباحث المتأمل، والعقلية المركزة ، والإنسان الشاعر ، المسئول . والفنان الذى وهب حياته بإخلاص إلى الفن .

قبل فترة إعداد المنهجى (أى قبل دخوله مدرسة الفنون الجميلة بمدريد سنة ١٩٢١) كانت تظهر عليه ملامح عبقرية مبكرة ، فاز بجائزة عندما كان فى سنّ العاشرة ، ولقى تشجيعا من صديق والده الفنان التائرى : "رامون بيتشوت" . وكان هذا الفنان يعرف "بيكاسو" وسهلّ له سبل الاتّصال به. وعندما كان فى الثامنة ، نشرت له مجلة "المتحف" أولى محاولاته فى التلوين الزيتى وعندما أصبح فى سنّ الخامسة عشرة كوّن مع مجموعة من أصدقائه مجلة بعنوان "ستوديو" . كان يحرّر فيها بابا بعنوان : "أساتذة فنّ التكوين"، ونشرت فيها مقالات عن فنان أسبانيا العظيم "فيلاسكيز" ، كما كتب عن "جويا" و"الجريكو" و"دافنشى" و"مايكل أنجلو" .

احتفظت ذاكرته من أيام المدرسة بصورتين سنراهما فيما بعد فى لوحاته :

الأولى : كانت لشجرتين من أشجار السرو ، كان يشاهدتهما من نافذة غرفة الدراسة ، والثانية كانت لتمثال "المسيح" ، مطلي بالmina الصفراء ، ومعلّق على صليب أسود . كان الأطفال يلمسون قدميه أثناء خروجهم من غرفة الدراسة تبرّكا ، أو دعابة .

وكان من عادته فى الصيف أن يزور أقرباءه . وكان يرسمهم ، ويترك لهم لوحاته تحية على اللحظات الجميلة التى عاشها بينهم . فى سنة ١٩٢١

التحق " دالى " بمدرسة الفنون الجميلة بمدريد . وهنا التقى بشاعر أسبانيا الكبير " لوركا " ، وتعرّف على " لويس بونويل " الذى جذبّه - فيما بعد - إلى عالم السينما ، وأبدعا معا فيلمين من أهمّ الأفلام السينمائية هما : "الكلب الأندلسى" و" العصر الذهبى " . كان ينوى دراسة الرّسم والتلوين "الأكاديمى" ، غير أنّ هذا لم يشبعه ... فباريس وقتها كانت تموج بالتّيارات الفنّية، وكانت أخبار ذلك الجديد تأتية عبر مجلّة " الروح الجديدة " L'Esprit Nouveau وكانت تصدر فى "باريس" بين ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ، والمجلّة الإيطاليّة Valori Plastici وكانت تصدر بين ١٩١٨ - ١٩٢١ .

كانت قصائد ودواوين الشعراء الفرنسيّين فى ذلك الوقت تترجم الى الأسبانية بكثرة، ممّا أغراه - فيما بعد - إلى السّفر إلى " باريس " شأن ابن وطنه " بيكاسو " ... الذى كان يحتلّ موقعا خاصّا عند " دالى " ، وكان يعدّه هو و" خوان جرى " أفضل فنّانى العالم . تعقّب " دالى " تلك التّيارات تعقّباً دراسيّاً ناقداً ، لا تعقّباً نقليّاً ، بقصد تبنيّ الجديد لمجرّد كونه جديداً.

تناقض كبير

رغم تعدّد الأساليب الفنّية الّتى مارسها " دالى " ، وعلى الرّغم من تأثير كثيرين فى فنّه أمثال " بيكاسو " ، و" ميرو " ، و" تانجى " و" فيرمير " ... وغيرهم ، فإنّ ملامحه الأسلوبية تظلّ واضحة ، تكشف عن نفسها . فإذا قارناه - على سبيل المثال - ببيكاسو ... وجدنا بينهما من التناقض ما يفصل أحدهما

عن الآخر فصلا واضحا، ففي الوقت الذي تحفل فيه رسوم "بيكاسو" - غالبا - بالخطوط المستقيمة ، القاطعة . والميل إلى البناء ، نرى في خطوط " دالى " حرصا على أن تكون ليّنة ، قوسية ، عضوية ... وتلقائية .

إنّ المتابع لمراحلته التكوينية المنهجية يلحظ ملمحين أساسيين :

١ - الحرص على تجاوز الإطار التعليمي الجامد ، وقد ظهرت فى لوحات معرضه الأول سنة ١٩٢٥ ، والثانى سنة ١٩٢٦ لوحات تنتمى انتماء صريحا للأسلوب التكعيبى مثل لوحة "صورة الفنان الشخصية" ولوحة "طبيعة صامتة" التى تنتمى إلى أسلوب " أوزنفا " النقى .

٢ - يمكن وصف لوحات تلك المرحلة بتعبير : " لوحات الذكريات " ... وهى ذكريات مرحلة الصبا ، وبشكل خاص : مرحلة البحر والنافذة ... وقد شكّل بهما لحنًا من ألحانه الجميلة التى كانت تعاود الظهور بين حين وحين، مشرقة بالأمل والحب . من تلك اللوحات : لوحة "فتاة تقف أمام النافذة ١٩٢٥"، لوحة " عازف التشيلو " ١٩٢٠ ، ولوحة فتاة تجلس (من الخلف) ١٩٢٥ ، ولوحة "الجدة تحيك الملابس أمام الشرفة فى كاداكيه" ١٩١٦ - ١٩١٧ ، ولوحة "سيّدة تجلس أمام الشرفة فى فيجوراس" ١٩٢٦ (مسقط راس دالى) ، ويبدو تأثره بـ " فيرمير " واضحا فى تلك اللوحة. أمّا لوحة "فينوس والبحار" ولوحة " امرأة ترتدى على الصخور " ١٩٢٦ ، فيبدو تأثر "دالى" بـ "بيكاسو" قريبا من النقل

لاحظ بعض النقاد أنّ ثمة قواسم مشتركة بين " دى كريكو " و " إيف تانجى " ودالى من حيث الاحتفال بعنصر " المدى "، وهى ملاحظة صحيحة، وناقصة فى ذات الوقت ، فلو مددنا الخطوط على استقامتها لوجدنا " البحر "

و"المدى" أحد الملامح الطبيعيّة فى البيئة الّتى عايشها فى طفولته وصباه ، وحنّ إليها مرّات ومرّات ، بعد سفره الممتدّ إلى "باريس" و"الولايات المتّحدة الأمريكيّة" . وسجّل بالبحر أجمل قصائده المرئيّة ، مَن مِن المتلقّين يستطيع أن ينفلت من سحر لوحته "الأبيض الساكن" (١٩٣٦) الّتى يصف فيها اتّساع البحر ، وصفاءه ، وسكونه ، والتحامه بالسّماء ؟ وكم يغرينا هذا السّلام بمشاركة السيّدة الّتى تصفّ شعرها ، وتستمتع بمداعبة الماء لجسدها ، تلك اللحظات السعيدة الّتى تدوم فى تلك اللّوحة ، قد انقطعت فى معظم اللّوحات الأخرى ، بعد أن سكن الفنّان بما كان يملأ السيرياليّين من شكّ فى الوجود والزمن ، وهاهى ذى إحدى لوحاته تبحث فى عبثيّة الزمن . لهذا لم يعد لأدوات ضبط الزمن من فائدة ، و تحولت الساعات إلى أشكال عجينة ، معلّقة على سيقان الأشجار ، أو منهارة على الأرض .

تمتدّ لوحات "سلفادور دالى" لتشغل كلّ مساحات السّلم التعبيري : من الصفاء الرقيق، الهامس ... مثل لوحة : "الأبيض الساكن" ... إلى الصراخ والعنف والفظاظة مثل لوحة "العسل أحلى من الدّم" وهى كابوس مرعب، ومنفّر . أنجزه سنة ١٩٢٧ ، كما تتمدّد مناخات لوحاته لتشمل الحالات والمواقف البيئيّة ، مثل حالات المراوغة ، والمداعبات والسخريّة .

وانضمّ دالى إلى "الحركة السرياليّة الفرنسيّة" بقيادة "أندريه بريتون" سنة ١٩٢٩ . وعلى الرّغم من عدم اتّفاقه النظريّ الكامل مع "أندريه بريتون" وعدم انسجامه مع أعضاء الحركة ... فقد أسهمت الحركة إسهاما فاعلا فى انتشاره ، ليس فى المجتمع الفرنسى وحسب ، بل خارج الحدود ... فى

الولايات المتحدة الأمريكية . وقد اقتنتى " بریتون " لوحة " العسل أحلى من الدم " و لوحة " رغبات مكيفة " .

إذا كانت الجماعة قد أعطت مشروعية للتحوّلات المسخّية ، بحجة البحث عن العالم الجوانى ، المبهم ، فى الإنسان ، فقد جاءت مدرسة " التحليل النفسى " لتمدّ السرياليين بالركائز العلمية . وكما ساندت نظرية " شيفرى " العلمية فى " الضوء " نظرية التكامل اللّونى عند " التّأثريين " والدعوة إلى تأمل العالم الموضوعى ، فقد ساندت نظرية " فرويد " فى التحليل النفسى... البحث فى العالم الداخلى، الملغز للإنسان . وعلى الرّغم من امتلاك " دالى " لخاصية الاسلوبين : التّأثرى والسريالى ، فقد اختار " السريالية " لاتّساقها مع طبيعته الخاصة، ولارتباطه الحميم مع مبدعى " الكلمة " مثل " لوركا " و " إيلوار " .

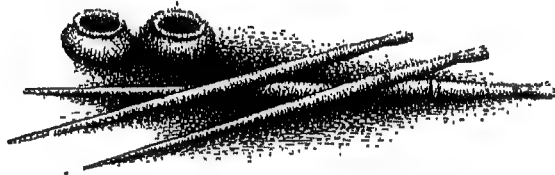
أجمع نقّاده ، وكتاب سيرته الذاتيّة ، على أنّه كان " فوضويّا " - على مستوى السياسة - حريصا على أن يكون له رأيه الخاصّ ، ولهذا تباعدت المسافة بينه وبين " السرياليين " . لقد شارك " دالى " بقية المبدعين السرياليين نظرتهم الى الوجود - كما سبق القول - غير أنّ شيئا كان يعصمه من الاستغراق فى اليأس ... اظنّه " الإيمان " الذى تمثّل فى عدد من لوحاته المهمّة مثل : " أحلام كريستوفر كولومبس " ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، و لوحة " عذراء ميناء ليلات " ١٩٤٩ ، و لوحة " الصلب " ١٩٥١ . وبرغم رفض المتلقّى أو قبوله الفكرة النظرية التى تطلّ عبر اللّوحات الثلاث، فهى تكشف عن حسّ دينى ، لا يؤكّده إلا البحث فى طفولته، فقد ولد لامّ " كاثوليكية " شديدة التعصّب ، وكان يعبدها - على حدّ تعبيره - بينما كان والده ملحدا . ولم يخفّف من شعوره بالتمزّق إلا الحبّ الذى احاطته به أمّه وشقيقته الصغرى . وربّما بسبب تلك

الرّوح الإيمانيّة ظهرت لوحة " طبيعة ساكنة " (فى الحقيقة متحرّكة) ١٩٥٦
 ... طريفة . ممتعة . برغم غرابتها؛ تمثّل اللّوحة عناصر من "الطبيعة
 الصامتة" قد انفلتت من الجاذبيّة الأرضيّة - أو لنقل - إنّها فى حالة "انعدام
 الوزن" . فى اللّوحة ... يظهر البحر بصفائه القديم، والنافذة بما تستدعيه من
 ذكريات حميمة. وتكشف اللّوحة عن قدرات "دالى" المذهلة فى الرّسم ،
 والتّلوين ، والوصف . ولعلّ الدعابة المستترّة أو الظاهرة هى أبرز ما يميز
 سرياليّة "دالى". تتمثّل أداة تلك الدعابة - غالبا - فى شكل دعامة خشبيّة أقرب
 إلى العصا الّتى كانت لا تفارقه . غير أنّ دعامته النحيلة كانت تدعم " بشموخ "
 ما لا يمكن أن تفعله مثيلاتها فى الواقع، تسند احيانا كتلة بالونيّة ضخمة ، أو
 مسوخا بشريّة عملاقة ، ترتفع هامتها إلى قمّة الجبل الخ ، وتظهر الدعابة
 أيضا فى لوحة " لغز هتلر " ١٩٣٧ ، ولوحة: "على الشاطئ مع التليفون"
 ١٩٣٨.

وإذا كانت " الدعابة الناقدة " هى أحد ملامح " سرياليّة دالى " الّتى
 تميّزه عن غيره ، فقد جاءت براعته الفائقة فى الرّسم " الكلاسيكى " مؤيّدّة
 لتعلّقه بفنّ آخر ... هو فنّ " التصوير الفوتوغرافى " . وصف " الكاميرا "
 بقوله : إنّها أكثر نشاطا وسرعة فى الاكتشاف ، وأكثر وضوحا من الدروب
 المعتمدة للاوعى !
 وقال فى موضع اخر : " ان تنظر خلال " الكاميرا " معناه ان تبكر فى نفس
 اللّحظة !..

وقال " بونويل " تعليقا على فيلمهما المشترك : " الكلب الأندلسى " : لم
 يكن لهذا الفيلم أن يوجد إلا بوجود المذهب السريالى .

وكان هذا الفيلم السريالى ثورة فى عالم السينما بحقّ . و امتلاك الأدوات الفنّية أمر ضرورى للتعبير ، والشحنة التعبيريّة بدورها تحتاج إلى الطريقة الصحيحة، والدقيقة ، للتجسيد . وقد نجح " دالى " فى تجسيد أفكاره ، وعواطفه، وقلقه ، وحبّه ، ودعاباته ... كان آخرها المشهد الختامى لحياته : طلب أن يستمع إلى الموسيقى ، ليعبر على موجاتها - وهو فى سكرة الموت- إلى عالم الخلود !



الفنون الجميلة بين النقل و التأليف



سيزان

قبل أن ألتحق بكلية الفنون الجميلة سنة ١٩٥٨ كنت أنقل ، بين حين وحين ، بعض لوحات من عصر الإحياء ، ومن مرحلة الكلاسيكية الحديثة ، ومن المرحلة الرومانسية . لم يكن الدافع إلى هذا استعراض المهارة بين زملاء لا يهتم الفن في كثير أو قليل ، بل كان محاولة منى لفهم أسرار تلك الإبداعات ، بالقدر الذي كان يسعني به مستوى المعرفى وقتها . وبعد أن صرت طالبا بالكلية ، وارتبطت ، بصورة حميمة ، بمكتبة الفن الحديث ، وبصورة أقل ، بمكتبة الكلية ، عرفت أن كثيرا من الفنانين الكبار كانوا يذهبون إلى متاحف الفن بقصد استنساخ إبداعات من سبقوهم ، وكان بعض الناسخين قد تجاوزوا مرحلة الإعداد والتكوين الأولى ، وعلى أبواب الشهرة . ولحسن الحظ وقعت فى يدى فى أوائل التسعينيات منذ شهور مجلة ألمانية فنية تسمى

"Du"، كرّست عددا كاملا من أعدادها حول هذا الموضوع ، واختارت للمقارنة لوحات أصليّة ، ولوحات تتأرجح بين النقل الحرفى ، والنقل بتصرّف ، والاستعارة والاستلھام، ولم يكن فى نيّة المجلّة ، ولا فى نيّتى ، أن نقدّم حصرا بكلّ الفنّانين ، ويكفى أن أقدم نماذج تمثّل المستويات الأربعة الّتى ذكرتها من قبل ، وحتّى لا يلتبس الأمر على القارئ ويظنّ أنّى أقدم عرضا لما جاء بالمجلّة، أقرّر أنّى كنت أتمنى ذلك ، لولا عائق اللّغة الألمانيّة الّتى لا أعرفها!

النقل والنقل بتصرّف

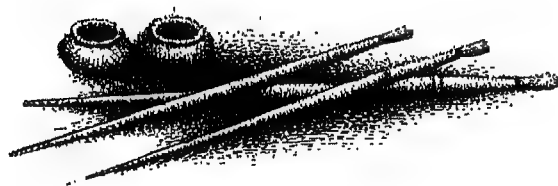
إنّ النقل والنقل بتصرّف قد حدث فى كلّ العصور ، وبين كافّة الفنّانين ، وبدوافع مختلفة، منها ما ذكرته فى المقدّمة وهو التعرّف على الأسرار الفنيّة من اللّوحات النحتيّة الّتى قدّر لها أن تنتقل من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ، مرورا بالقرن السابع عشر ، لوحة تمثّل أسطورة " ميركير وجيوبيتر " للفنّان الإيطالى " جوليو رومانو " ، استسخها رسما الفنّان "بيترو سانتى بارتولى" " Pietro Santi Bartoli " ، وانتقلت أخيرا إلى القرن التاسع عشر، نحتا بارزا ، وبتصرّف ، على يد الفنّان "فينشينزو باشيتى" وكان من الطّبيعى أن يصاب الأصل فى رحلته الطويلة عبر العصور بمتغيّرات أسلوبيّة ، ويقتطع الرّسام الفرنسى الفدّ " تيودور جريكو " شخصيّة رئيسيّة من لوحة الفنّان الإيطالى الفدّ " رافايل " المسمّاة " البناؤون "، ويدرسها كعيّنة معمليّة، للتعرّف على بنيانها العضلى الرجولى ، رغم أصلها الأنثوى . ومن يقيم مقارنة بين "الأصل" عند " رافايل " ، و" النقل " عند " جريكو " يكتشف مهارة " جريكو "

العالية ، وقدرته على تحليل كتلة الجسد والملامح ، وأضاف بتحليله ، إلى الكتلة الأصلية صلابة أكثر ، وتأكيذا للحركة والتعبير . وهناك من الفنانين من لم يرض بالنقل "الفوتوغرافى" ، عن قناعة أو عجز ، مثل "فان جوخ" و"سيزان" . نقل كلّ منهما "الأصول" إلى أسلوبه الفنّى ، وعندما نقل "فان جوخ" "ديلاكروا" و"رمبرانت" و"ميليه" طغى أسلوبه اللّونى ، والملمسى على الأصل ، وكذلك فعل "سيزان" مع "فينوس - رفايل" وميديا - ديلاكروا " .

الاستعارة

ربّما كانت لوحة "مانيه" "الغذاء على العشب" من أكثر اللّوحات الاستعارية شهرة ، استعارها من اثنين من عصر الإحياء هما : "جيورجيون" و"رافايل" ، أخذ من الأوّل فكرة المقابلة بين العرى الكامل للمرأة ، والملابس الكاملة للرجلين ، فى قلب طبيعة غنّاء ، وأخذ عن الثّانى التكوين ، الرئيسى ، مع التعديل فى الشخصيّات والأنواع ، فالشخصيّات الثلاث عند "رافايل" من الرجال ، التقطهم "مانيه" من حشد من نساء ، وملائكة ، وخيول أسطورية ، ونسور ، وأجرى تعديله على الرّجال بأن أنث أحدهم ، وألبس الآخرين لباسا كاملا ، واستبدل وجهى رسّامين من مجايليه بوجهى "رافايل" . وعلى الرّغم من الأسبقية فى الزمن ، وفى الفكرة لـ "جيورجيون" فقد ثار النّقاد الفرنسيّون ، لا بسبب الاستعارة ، بل بسبب وضع المرأة العارية بين رجلين ، وعدّوا اللّوحة إهانة موجهة إلى المرأة الفرنسيّة العفيفة ، ولم ينتبه نقّاد الفنون الجميلة -

كالعادة- إلا بعد فوات الأوان ، إلى انّ هذه العارية ليست إلا موضوعا للتأمل الجمالى الخالص ، ولو كان يريد الإثارة لما كان اختار تلك الزاوية التى تخفى عطايا الجسد الأنثوى ، وتظهر جمال الخطّ الخارجى المجرّد. أمّا وجهها الجميل فقد جعله يتراقق معنا ، ويخاطبنا برقة بعيدة عن الهوى . لم يساو "مانيه" بين العارية والثمرات الموجودة فى سلّة الأكل ، وجعل الثلاثة ينصرفون عن الطعام ، كما أخفى جسدى الرجلين إخفاء صريحا، وكان بمقدوره أن يفتح طريقا لإحياء بالنوايا الخبيثة ... ولم يفعل . ولكى يثبت حسن نواياه غطّى وجهى الرجلين بملامح تتسم بالجدّ . لم يكن "مانيه" عاجزا عن تأليف موقف جمالى وتعبيرى خاصّ به ، وإن كنت أظنّ أنّ الدافع الى ذلك هو الاستعانة ببركات " جيورجيون " لصدّ الهجمات المتوقّعة ، والاتّهمات الجاهزة من نقّاد كسالى، متغترسين ، لا يدركون معاناة الإبداع والمبدعين ، من بين النقاد من يرى أنّ مثل هذه الاستعارة تخرج اللوحة من دائرة " النقل " إلى دائرة "التأليف" و"الإنشاء" ، لأنّ العناصر المنقولة وضعت فى سياق جديد منضبط ، وهى بذلك تقترب من أسلوب "الكولاج" أو "التلصيق" حيث يلتقط الفنّان نثارا من العناصر، من هنا وهناك ، ويشكّل بها جميعا وحدة فنيّة محكمة .



الاستلھام

أظنّ أنّ بمقدور أى مشاهد أن يدرك بيسر أنّ لوحة "بيكاسو" المسمّاة "فتيات على شاطئ السّين" تتخالف، بصورة كلّية، مع لوحة "كوربيه" الّتى تحمل نفس العنوان، اتّسمت لوحة كوربيه - رائد المدرسة الطّبيعيّة - بالطابع الوصفى السكونى. والاحتفال بالتفاصيل مهما دقّت، وبالعلاقات السببيّة الواقعيّة، لهذا تبدو الفتاتين شبه غارقتين - بفعل جاذبيّة الأرض - فى سطح مخملى لذيذ يغرى بالاسترخاء والكسل. كلّ عنصر من عناصر لوحة "كوربيه" له مبرّر واقعى، ويشارك فى صنع حكاية يمكن اكتشافها. بينما لوحة "بيكاسو" تواجهنا، منذ اللّحظة الاولى، بما يجعل المشاهد على يقين بأنّه أمام "لوحة" لا "واقع". لهذا تحرّر من كلّ ما يتمسّك به "كوربيه". وبعد أن أسقط "بيكاسو" أهمّ ما يميّز "كوربيه" وهو منهجه، التّقط ما يوحى بشبح قرابة وهو الموضوع، وإن بالغ "بيكاسو" فى إطالة مساحة لوحته للإيحاء بجوّ الاسترخاء... لكن أى استرخاء هذا الّذى ينتفض فى كلّ سنتيمتر فى اللّوحة، وكأنّها سيرك من الخطوط، والألوان المتصادمة، والمشبّكة اشتباكاً لا يسمح بالتوقّف عند جزء من أجزاء الصورة...!

ندرك هنا أنّ موقف "بيكاسو" من "كوربيه" كان ناقداً، ومعارضاً، وقادراً على تقديم بديل يراه صورة صادقة لعصره، وبانتقال لوحة "كوربيه" من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، وبمعنى مواز: بانتقال "فتيات السّين" من المدرسة الطّبيعيّة إلى لأسلوب التّكعيبيّ الزخرفى أفعمت الفتيات بالحركة، والصخب، والعنف. لقد كان "بيكاسو" جسوراً فى تناول لوحة من أشهر لوحات "كوربيه"، ولم يخش أن ينازل رائد المدرسة الطّبيعيّة،

ولحسن الحظّ فإنّ الجديد في الفنّ لا يمحو القديم، لهذا كسبنا لوحتين بدلا من لوحة واحدة !

نفس الموقف الانقلابي ، الناقد . قام به " جون ميرو " مع لوحة لفنان من القرن السابع عشر يدعى " سورج " ، وعنوان لوحته العازف . ولا يستطيع إلا باحث مدقق أن يكتشف الصلة بين اللّوحتين. لقد ركّز " سورج " على الموضوع الرئيسي، أو العلاقة الرئيسيّة التي تمثّلت في ثنائيّة : العازف المغنّى ، والسيدة المنصّنة . أمّا بقية العناصر فهي في خدمة ذلك اللقاء السعيد، وهما يجلسان في شرفة مشمسة، يحيط بهما عدوان لدودان : كلب وقطّ، انقلبا متسالمين " بأمر الحبّ " - على رأى عبد الحليم حافظ - ويسهم الضوء المشمس بنصيب كبير في إشاعة الدفء .

أمّا " ميرو " فلم يحفل بالتقسيم الطبقي لعناصر اللّوحة ، وزحمها باقصى ما يستطيع ، مستعيرا من الطفولة تلقائيتها ، وطرافتها ، وبدلا من ثنائيّة " الفعل " و " ردّ الفعل " ، صارت اللّوحة بأكملها ، بزخمها الخطّي واللّوني فعلا صارخا ببهجة الالوان الصريحة، وطرافة الرسوم ، وإضافتها الذكيّة على اللّوحة الأصليّة ، فكلب " سورج " " الكانيش " الوديع . المستمتع بالدفء والكسل تحوّل عند " ميرو " الى كلب مفكّر ، يدخّن البايب . أمّا العاشقان فقد تحوّلوا إلى طائرين صغيرين ، تجمعهما دائرة حمراء ، واحتلّت الآلة الموسيقيّة بؤرة اللّوحة . على الرّغم من انصراف " ميرو " الظاهري عن الميل إلى الحكى ، فإنّ المتأمل يدرك أنّه لم ينفلت من أسر حكاية "سورج"، ولم يعترض على الموقف السلمى بين القطّ والكلب ، بل أكّده بالمبالغة في تضخيم " الكلب " ، وإظهاره بمظهر الحكيم . القوى . القادر على سحق " القطّة "

بضربة واحدة ، غير أنّ " ميرو " أراد له الزهد فى العنف حتّى لا يفسد على نفسه لحظة بهيجة قد لا تتكرّر !

إنّ النظرة المتعجّلة تضع لوحة " ميرو " فى إطار " السيرىاليّة " ، والمدقّقة تبعدها عن إطارها ، فاللوحة جاءت بناء على موقف تفسيرى ، وتحليلى للوحة " سورج " ، ولم تأت المخالفات بينهما بالمصادفة بل جاءت عن عمد وتخطيط تجلّى فى كلّ عناصر اللوحة ، المشخّصة والمجرّدة معا ولا شك أنّ "ميرو" قد لاحظ أنّ " سورج " لكى يمنح عاشقيه ضوءا صافيا ، فقد كان عليه أن يعتمّ جوانب أخرى فى اللوحة ، وربّما تساءل " ميرو " ... ألا يمكن أن يشاع النور فى اللوحة دون أن يلجا إلى الأسلوب الأكاديمى الذى التزم به "سورج" ؟ ... وكانت الإجابة هى أسلوبه الفنّى الذى ألغى فيه عمق اللوحة ، كما ألغى المصدر الثابت للنور، وألغى منطقية وواقعية العلاقات للحصول على نظام جديد يكشف به عن حساسية جديدة ، ويضيف إلى لوحة "سورج" ما نقصها .

نخلص من تلك الرحلة القصيرة فى المساحة ، الطويلة فى الزمن إلى أنّ الموقف الأخير : موقف بيكاسو ، وميرو ، ومن على شاكلتهما ، من إبداعات السابقين هو الموقف الصحيح، وعلى هذا يكون من الأمور المنطقية أن تنتمى لوحاتهم المستلهمة ، أو الناقدة ، إليهم بالكامل ... بينما تقلّ درجة الانتماء عند "الاستعارة" وتنتهى عند "النقل" الحرفى الذى مارسه معظم ، إن لم يكن كلّ كبار الفنّانين ، فى مرحلة التكوين الأولى .

إدوارد ساندوز فنان من سويسرا



فى إحدى الندوات الدولية بالقاهرة ، تقدّم أستاذ الفنّ المصرى من
الميكروفون وقال: لقد شاهدت فى مدينة أوروبية تصميمًا معماريًا يناطح فنّ
اللّوحة و التمثال !

أدهشتنى جملته لعدّة أسباب متفاوتة ، أولها تعبير " يناطح " ، فحسب
علمى أنّ " المناطحة " لا تقع إلا بين الكباش ، لا بين إبداعات تنتمى إلى أنواع
فنيّة مختلفة ، وثانيها : ما توحى به الجملة من انتماء صاحبها إلى أصحاب
الذهنيّة الأحاديّة الّتى لا تقبل التعدّد والتنوّع... وثالثها : أنّه كأستاذ فنّ كان
عليه أن يستوثق من بعض الأمور البديهيّة فى تاريخ الفنون المرئيّة مثل :
توالد الأنواع الفنيّة بعضها من بعض ، واستقلال كلّ مولود بقانونه الخاصّ .

فما ينطبق على فنّ اللوحة لا ينطبق انطباقاً آلياً على فنّ التمثال ، والميدالية ، والحلى ، وتصميمات الملابس ، ولو رجع هذا الاستاذ بذاكرته إلى الوراء لأدرك أنّ ثمة مدارس وأساليب وطرزاً ، بعضها لا يعترف بالحدود الفاصلة بين الأنواع الفنيّة مثل مدرسة "الباوهاوس" وبعضها الآخر يقيم تعايشاً سلمياً بينها أمثال الطراز المسمّى بـ Art Nouveau والطراز المسمّى بـ Art Deco ونقدّم اليوم واحداً من أبرز فنّاني الطراز الأخير ، وهو النحات والرسّام والمصمّم السويسري "إدوار ساندوز" ومثلما تعايشت تلك الأنواع الفنيّة داخل الـ Art Deco تعايشت مع الفنّان "ساندوز" لهذا لم يستطع نقّاد الفنّ وصفه بصفة واحدة ، أو ترجيح كفة مجال على مجال من مجالات ابداعه ، غير أنّ رجال الإعلام وجدوا له صفة ترجيحية في نهاية الأمر ، فقد لاحظوا اهتمامه بالمنحوتات الحيوانية فوصفوه بصفة "فنّان الحيوانات" ولهم بعض الحقّ، فقد احتلّت الحيوانات الأليفة وغير الأليفة، والطيور بأنواعها ، نصيباً وافراً من التجسيد النحتي .

ما هو الـ Art Deco

إنّ كلمة Deco الملحقة بكلمة Art هي اختصار لكلمة Decoratif والتعبير يعنى "فنّ الزخرفة" وقد تألّق في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى ، وبالتحديد ابتداءً من العقد الثانی حتّى نهاية العقد الرابع من هذا القرن في بعض عواصم الفنّ الأوروبيّة وانتقل بعدها إلى الولايات المتّحدة، وهو فنّ يحتفل بالتصميم

وتجميل مظاهر الحياة اليومية، ومن تعبيرات "ساندوز" الشعرية عبارته :
 "إنّ الزخرفة هي ذروة كلّ الفنون" .

ولمّا كانت الزينة غير قاصرة على الصالونات ، بل تمتدّ إلى الميادين والحدائق العامة ، لذا وجدت جميع الحجوم النحتية مكانا لها ، كما أتيح لكلّ طبقات الخامات ، بما فيها الأحجار الكريمة فرصة المشاركة والتألق ، وقد نجح "ساندوز" في ممارسة كلّ الأنواع الفنية التي تنتمي إلى جنس " الفنون التشكيلية" ، فقد كان رسّاما يتقن حرفته ، ومثّالا بارعا متعدّد الأساليب ، وإن مال إلى استلهام قواعد "الكلاسيكية الجديدة" وطبقها - بشكل خاصّ - على الجسد الانساني وتحرّر من الالتزام بها مع منحوتاته الحيوانية، حيث مال إلى استلهام الأسلوب التكعيبي والأسلوب المستقبلي ، ورغم تنوّع موضوعاته ، ومجالاته الإبداعية، فإنّ روحا عامّة تسود إنتاجه ، تدلّ على صاحبها وتسمّ تلك الرّوح بالوقار والدقّة، وبشيء من الملاطفة، وبكثير من الوسوسة الفنية، التي تفرض عليه تكرار تجاربه، حرصا على الوصول إلى أكثر حالاتها دقّة وإقناعا ، لم ينس أن كلّ مجال من مجالات إبداعه له وظيفة اجتماعية ، ولا يحتاج هذا الدور أن يكون الفنّان - بالضرورة - داعية أو خطيبا مفوها ... لهذا حرص على أن يتجلّى تعبيره في منطقة الاعتدال والوضوح ، ففي منحوتاته المأخوذة عن الأساطير على سبيل المثال لم يجنح إلى الخيال الشعبي الجمعي ... بل جعل الطابع الاعتيادي اليومي ، يتسلّل إليها ... ففي منحوتة "أسطورة آله الرّيف عند الرومان" تخفّف من المبالغات الخيالية في الاسطورة وأقام علاقة رقيقة ، و إنسانية بين ذلك الكيان الذي تتفاسمه هيئة انسان وحيوان بين حبيبته من البشر التي استولدها طفلا، ويظهر آله الرّيف مع أسرته في صورة رجل ريفي ، شهم ، يتحمّل مسئوليات إنسانية عن رضا وسعاة .

الجسد العارى

يحتفل "ساندوز" مثل غيره من كبار فنّانى الـ "Art Deco" بجسد المرأة العارى ، ويجسّده فى أوضاع بالغة الصعوبة ، ليكشف عن جماليّات ذلك الجسد ، وإمكاناته التعبيريّة ، ولم يبالغ "ساندوز" فى تلوين تلك التماثيل ، كما كان يفعل "شيباروس" على سبيل المثال - والذى كان يحرص على المشابهة الدقيقة بين المنحوتة والنموذج الواقعى، بينما كان يرى "ساندوز" فى تلك المشابهة تقليلا من قيمة العمل الفنّي، وتكشف تماثيله عن " المرأة " عن صلة القربى مع إبداع الفنّان الفرنسى الكبير " مايول " خاصّة فى بناء الكتل الرصينة الّتي تفوح بالأنوثة .

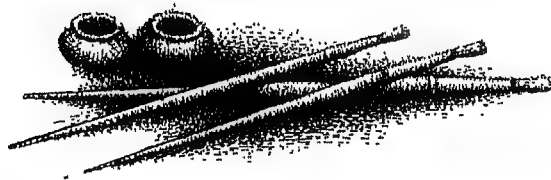
راقصات ساندوز

من أجمل تماثيل "ساندوز" تمثال بعنوان "الراقصة العارية" وهى "مجموعة" أنجزها بين عامى ١٩١٣ ، و ١٩١٤ - وإن شئنا الدقّة - مستنسخات ، لا خلاف بينها إلا فى الخامة ، والحجم ، أكبرها ارتفاعه ٦٣ سم وأصغرها ارتفاعه ١٩ سم ، وهى تمثل راقصة عارية ، ضاحكة ، تقف على أطراف قدميها ، فى وضع بالغ الصعوبة ، وزاد من صعوبته التزامه بالنسب الواقعيّة ... الّتى من شأنها أن تتبّه المشاهد إلى ذلك الوثاق الحديدى بين الفنّان ونموذجه الإنسانى الحقيقى ، و ذلك على النقيض من تحريفات البعض الّتى تكشف عن درجة من درجات التحرّر من قيد النموذج الحى ، وسمحت لهم

بتقديم نماذج أكثر رشاقة وتنوعاً ، و يبدو حرص " ساندوز " على الهيكل التكويني لتلك الراقصة ، حرص من التقط جوهرة لا يريد التنازل عنها ، فيعيدها مرّات ... وأثناء ذلك خطر له أن يلبس إحداها ثوبا ، وإمعانا في تحريكها ، أدخل شكلا ثعبانياً ، ليشكل بحركته العضوية اللينة صدى للحركة الرئيسية: لجسد الراقصة ، ولم يتوقف بالطبع عند نموذج راقصة واحدة ، بل جسّد أوضاعا أخرى مثل تمثال : "الراقصة الصغيرة" أنجزها بين عامي ١٩١٣ ، ١٩١٥ من الجصّ ، ارتفاعها ٣٥،٥ سم وهى من أكثر أوضاعه صعوبة ، تبدو كما لو كانت تجرى هربا من مداعب لها ، يلقي عليها بشيء ما ، تتفاداه ، بيديها ابتسامة راضية !

حركة الجسد ، والذراعين ، والساقين تشكّل جميعا علاقة بالغة الحيوية بين مجموع الكتل وفراغاتها .

و يستعرض " ساندوز " جماليّات جسد المرأة عبر وسائل أخرى غير الرقص ، منها : إضافة طائر صغير ، يقف على يدها الرقيقة ، المرتفعة ، ليمتعا بذلك الانزلاق الناعم من كتلة اليد ، إلى الوجه ، إلى الجسد المسترخى ، ليقف بنا عند أصابع قدمها اليمنى ، ومنها أيضا : إضافة أدوات الصيد ، ليمتعا بالمفارقة بين أدوات الصيد الحادّة ، والجسد الرشيق اللين ، ويذكرنا فى ذات الوقت بالإلهة " ديانا " .



"ملاح شخصية"

مهما بلغت درجة عرى الجسد الإنسانى أو غطاءه ، حركته أو سكونه فى تماثيل "ساندوز" فالثابت هو : أجساد سليمة القوام ، ساكنة الوجوه ، مبتسمة فى وقار ... وتدخل تماثيل الأطفال فى السياق لتشيع روحا نقيّة ، تذكرنا بطفولة "ساندوز" نفسه وتربيته الدينيّة ، وحياته الشخصيّة الّتى اتّسمت بالهدوء العائلى ، والوفرة فى المال والممتلكات ، ولد فى بيئة كانت تعتنى ، بالفنّ ، والدين ، والتجارة ، والده كان صاحب شركة كبيرة لإنتاج المنتجات الكيميائيّة "الخاصّة بالألوان" وعمّ والدته كان الرسّام المعروف "إميل فرانسوا دافيد" ومضت سنوات تكوينه فى سويسرا، وباريس ، وروما على أحسن ما يكون من النجاح، وفاز بالعديد من الجوائز وهو لم يزل طالبا بكلّيّة الفنون الجميلة ، وعرف عنه رخامة الصوت ، وأغراه هذا بأن يلقى دروسا فى الغناء... وفى سنّ العشرين ، بعد استكمال دراسته الكلاسيكيّة ، قرّر أن يكرّس حياته للفنّ، وساعدته والدته فى اتّخاذ هذا القرار، ولم يمانع الأب ، وإن كان يتمنّى ان يدير له ابنه تجارته ... ويبدو أنّ "ساندوز" - داخليّا - لم يكن يرضى - بصورة كاملة - بالانصراف عن مساعدة والده ، فاختر مدرسة الفنون الصناعيّة بجنيف ليقترّب من دراسات الفنّ الزخرفى، كان يدرس فى تلك المدرسة: التصوير الزخرفى ، والسيراميك، والجرافيك والمينا ، والرسم على الزجاج ، والنحت فى الحجر ، والنحت فى الخشب . فى نهاية السنة الدراسيّة أى سنة ١٩٠٠ - ١٩٠١ حصل على الجائزة الأولى فى "السيراميك" وحصل فى السنة الثانية على نفس الجائزة وتكرّرت الجوائز... كما فاز فيما بعد بجوائز كبرى منها : الجائزة الكبرى على الجناح الفرنسى فى معرض

Monza بإيطاليا ، كما نال الجائزة الكبرى فى معرض الفنّ الزخرفى ... بالإضافة إلى إنتاجه الضخم فى مجال الفنّ ، فقد نجح فى استنبات نباتات نادرة، وأسس سنة ١٩٣٤ شركة لإنتاج ورق التصوير الملون .

الحيوانات والطيور

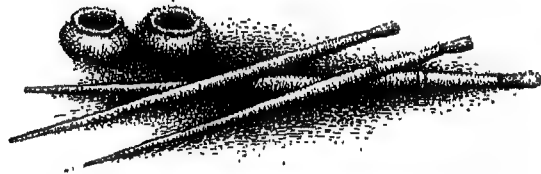
على الرّغم من الموضوعات ، والأنواع الفنيّة الّتى مارسها " ساندوز " فقد ارتبط اسمه بالمنحوتات الحيوانيّة ، المستأنسة والمتوحّشة ، والسامّة - كما سبق القول - وفى رأيى أنّ هناك سببين ، أولهما خروجه عن الجمود الأسلوبى الّذى ظهر به فى موضوع "المرأة والرجل" وتنوّعت أساليبه - أو بدقّة - الأساليب الّتى استلهمها لموضوع "الحيوان والطيور والأسماك" وهى: التكعيبيّة ، والمستقبليّة ، والمصريّة القديمة .

فمن منحوتاته ... ما التزم معها بقواعد النقل الحرفى ، ومنها ما استعار لها ملامح الأسلوب التكعيبى أو المستقبلى ... الخ ...

من المنحوتات الجميلة الّتى تجلّت فيها مدرسة النحت المصرى القديم، وبما يميّزها من نقاء الكتل، ووضوح المعالم ، منحوتة عن " القطّة " وتذكّرنا منحوتته المسماة " المرأة والثعلب " بأحد تماثيل " رمسيس الثانى " وظهرت له منحوتات حيوانيّة أخرى مزدانة بالزخارف والمعادن النفيسة . كما ابتكر أشكالا استعماليّة من الطيور والحيوانات (فرش لمسح الأحذية) ومنح حيواناته وطيوره شيئا لا يستهان به من خفة الظلّ ... الّتى لا نجدها ، إلا

نادرا، وعلى استحياء ، فى موضوع " الإنسان " . من منحوتاته الطريفة التى صمّمها " نافورة القروء " التى صمّمها لاحدى الحقائق ، فقد جسّدت قروءه الثلاثة المبادئ التى تقول : لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلّم ... ومن أشهر منحوتاته مجموعة " الثعالب " وتكشف صورته الشخصية عن علاقة حبّ خاصّة بين " ساندوز " وهذا الحيوان اللّئيم ، وإن بدا فى منحوتاته كأننا لا تملك الا أن تحبّه !

أمّا السبب الثّانى فى ارتباط اسم " ساندوز " بالحيوانات فيرجع ذلك إلى أنّه استخدم خامات وحجوم تغرى بالافتناء ، فقد استخدم خامة الصينى « والزجاج ، والبرونز ، وحجوم تقلّ عن قبضة اليد الواحدة ! ... و شاهدت بعضها فى صالونات بعض الأسر الثريّة فى القاهرة .



نورمان روكويل وفن اللوحة الصحفية ...



قد تعتاد القبح ، واللامبالاه ... واللاتقان ، ويستدرجك هذا الاعتياد على حالة من البلادة ، لا تكتشف معها قبح ما ترى ، إلى أن تصادفك مصادفة، قد تكون هيئة ، فتفاجأ بعدها أنك أفقت إفاقة كاملة ، ولم تعد تحتمل أن تهان إنسانيتك بأكثر مما احتملت .

وهذا بالضبط ما حدث معي ، عندما وقع في يدي كتاب الناقد الأمريكي "كريستوفر فينش" "Christopher Finsh" المكرّس لحياة وفنّ الرسّام الأمريكي "نورمان روكويل" "Norman Rockwell" أشهر رسّامي الأغلفة في القرن العشرين. ضمّ الكتاب ٦٥٩ رسما، منها ١٢٩ لوحة بالألوان ، نشرت على غلاف مجلّة - The Saturday Evening Post ، منذ سنة ١٩١٦ حتّى وفاته سنة

١٩٧٨ . وعلى الرغم من أنّ " روكويل " معروف في مصر لدى البعض من غير المختصّين في الفنّ - ربّما بعد اللوحة الشهيرة التي رسمها لعبد الناصر على غلاف الـ "Post" في مايو سنة ١٩٦٣ فقد كان للكّم الهائل من اللوحات والرسوم المنشورة بالكتاب أثرها في إيقاظى على حقيقة أنّ الغالبية العظمى من أغلفة مجلاتنا تجافى الفنّ ، وتزهّد في الذوق السليم ، وتتفر من الإتقان ، وتغازل السوقيّة ، وأدهشنى ... أنّى لم أحتجّ ، من قبل ، على ذلك !

ولد " نورمان روكويل " في مدينة " نيويورك " سنة ١٨٩٤ ، وكان جدّه لأُمّه رساما انجليزيا يدعى "توماس هل" " Thomas Hill " هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة بعد الحرب الأهليّة، وكان يأمل أن يفتح مرسما لرسم وجوه عليّة القوم ، غير أنّه تخلّى عن مشروعه ، ولم يجد مناصا من التخصص في رسم الحيوانات. وكان من الطبيعي أن يتأثّر الحفيد برسوم جدّه، وكانت تتسم بالدقّة والإتقان . على الرغم من أصوله الإنجليزيّة ، فإنّ رسومه تكشف عن انحياز ، لا لبس فيه إلى رؤية رجل الشارع الأمريكي، اعنى بذلك، الاهتمام بهموم الحياة للمواطن الأمريكي والحرص على وضوح الفكرة ، والالتزام بأسلوب واقعي ، مفعم بالدعابة الناقدة . وكانت أسرة "روكويل" متديّنة رحبّت بالتحاقه إلى جوقة المرتلين في كنيسة القديس لوقا، وبعدها كاتدرائيّة القديس " جون " . وكان ميّالا أيضا ، منذ صباه إلى الفنّ، فالتحق بمدرسة " Chase " للفنون الجميلة والتطبيقيّة ، بعدها التحق بمدرسة الاكاديميّة الأهليّة ، ويقال إنّ أكثر التلاميذ تفوّقا في نيويورك ، ورغم ذلك فقد كان يمارس أعمالا متنوّعة ، منها مثلا ، أنّه عمل نادلا في مطعم للأطفال دون أن يكون هناك داع اقتصادي ملحّ . في سنة ١٩١٢ تلقّى أوّل تكليف له برسم كروت معايدة ، وفي سنّ السادسة عشرة رسم كتابه الأوّل "Tell me why Stories" وفي سنّ التاسعة

عشرة أصبح مديراً فنياً كما رسم العديد من كتب الأطفال والصبيّة سنة ١٩١٣ رسم مائة رسم توضيحي لكتاب عن الكشافة ، كما رسم العديد من كتب الأطفال والصبيّة الأمريكيّين. ويمكن أن نضيف - ما دمنا في سياق سيرته الذاتيّة- أنّ في عمره المديد (٨٤ سنة) تزوّج ثلاث مرّات. انفصلت عنه الأولى وافترق عن زوجته الثانية بسبب وفاتها سنة ١٩٥٩، وافترق عن زوجته الثالثة بموته هو شخصياً سنة ١٩٧٨، وعلى الرّغم من رتابة حياته، نسبياً فقد وقعت في حياته هزّات قليلة ، منها أنّ مرسمه قد أتت عليه النيران سنة ١٩٤٣ فلم توقفه الكارثة عن مواصلة الإبداع، كما قام بمغامرة في أعقاب إعلان الولايات المتّحدة الحرب على اليابان ، بأن حاول الالتحاق بالبحريّة ، ونجح في أن يصبح مراسلاً حربياً لمجلة "Post" .

آراؤه في الفنّ الحديث و فنّه

جاءت شهرته مع أوّل غلاف لمجلة " Post " نشر في ٢٠ مايو سنة ١٩١٦ ، وكان وقتها في الثانية والعشرين من عمره ، كشفت اللوحة عن براعة في الرسم الوصفي الدقيق ، والتعبير اللّماح . والميل إلى المفارقات الناقدة . وتلك ملامح ظلّ متمسّكا بها حتّى النهاية . وخصّصت المجلة في عددها الصادر في ١٣ فبراير سنة ١٩٦٠ ملفاً تحدّث فيه " روكويل " عن سيرته الذاتيّة والإبداعيّة، غير أنّه، للأسف لم يتح لى الاطلاع على ذلك العدد، ورغم ذلك فإنّ لوحة الغلاف الّتي رسمها عن نفسه توحى بمنابعه الفنيّة، وانحيازاته الأسلوبيّة. واللوحة في الأصل، شأن لوحات أغلفته، مرسومة

بالألوان الزيتية، وهى بعنوان: صورة شخصية من ثلاث زوايا. وقد أتاحته له المرأة أن يرسم نفسه من زاويتين متعاكستين، أو متكاملتين. أمّا الوجه الثالث الذى نقله عن صورته فى المرأة . فإنه يختلف كلّ الاختلاف مع الأصل. وكأنّه يريد، بهذا الاختلاف أن يثبت المسافة الفارقة، والضرورية، بين الفنّ والواقع، فعلى الرغم من التزامه، شبه الحرفى بالأصل الواقعى، فقد قام بتصفيته واختار من عناصره ما يراه جديرا بأن يجسّد تجسيدا ثلاثى الأبعاد، وترك ما رآه ضروريًا لى يكون فضاء أبيض بياضا صريحا حتّى يتيح للعناصر النقيضة المجسّدة حضورا مكثّفا. فى جانب من جوانب "التوال" ألصق أربعة وجوه تشير إلى منابعه الأسلوبية. كان أكبرها صورة لوجه الرسّام العظيم "رمبرانت" تليها فى الأهمية صورة رسّام النهضة الألمانية "دورر" ثمّ لوحة تنسب إلى الأسلوب التكعيبى ، تليها صورة "فان جوخ" وكأنّه يحيى بهذا الاختيار، الدقّة والانفعال العاطفى، والفكر المتجدّد . ولقد ظهرت آثار أسلوب "رمبرانت" فى العديد من لوحاته أهمّها لوحة بعنوان: "نورمان روكويل فى زيارة إلى طبيب القرية " نشرت على غلاف مجلّته فى إبريل سنة ١٩٤٧ ولوحة "الترخيص بالزواج" سنة ١٩٥٥ ، ولوحة "صالون الحلاقة" سنة ١٩٥٠ ويقوم عنصر "الضوء" فى تلك اللوحات بنفس الدور الذى كان يقوم به فى لوحات "رمبرانت" من تركيز على المحاور الرئيسية فى التكوين إلى إسباغ درجة من درجات الإبهام الشعري، وخلق "دراما " باصطدام الضوء المباغت بمساحات العتمة الممتدة، وإمتاع العين بالأشكال الغارقة فى الضوء والأشكال الغارقة فى الظلّ ومادام قد وضع صورة "دورر" على لوحته فالأرجح أنّه افتتن بدقّته، وهى على كلّ حال ، أحد معالم فنّ "روكويل" . وتقوم اللوحات على مفارقة ذكيّة ، ففى لوحة "صالون الحلاقة" يختار لحظة خاصّة ، هى لحظة الانتهاء من العمل ، ويغرق فضاء أو مسرح "تعب أكل العيش" فى درجات من العتمة

والظلال . ويفاجئنا فى غرفة بعيدة ، بصفعة ضوئية تتناقض تناقضا حادًا مع فضاء القاعة المعتمدة المليئة بالتفاصيل والنفايات يظهر لنا من تلك القاعة ثلاثة أشخاص ، يبدو من هيئتهم أنّهم يعيشون لحظات من المتعة البريئة مع أدواتهم الموسيقية .

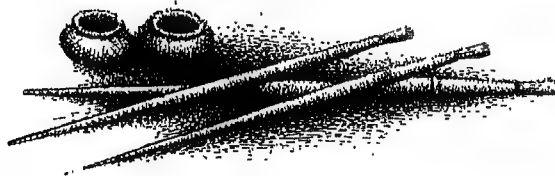
لقد استطاع " روكويل " برباعية : " الضوء وفعل العزف " ، والظلال الكثيفة والسكون أن يكتف إحياءات أوسع من أن تلمّ بها الكلمات ، وأعمق من أن تتبع نصًا مكتوبًا فى ذات الوقت .

أمّا آراؤه فى الفنّ الحديث ، فتمثّلها خير تمثيل لوحة "القوميسير" التى نشرت فى ١٣ يناير سنة ١٩٦٣ . وفى اللوحة يوجّه نقدا لاذعا للأسلوب التجريدى باستخدام طريقة يمكن وصفها بتعبير "لوحة داخل لوحة" على غرار الشكل الذى ابتدعه شيكسبير فى المسرح، وهو المسرح داخل المسرح، وتجلّى ذلك فى رائعة "هاملت". تضمّ لوحة "قوميسير" لوحتين، متعارضتين فى الأسلوب، احدهما يريد لنا "روكويل" أن نتعاطف معها، وأخرى يريد لنا أن ندينها، أمّا التى ينحاز إليها ويغرينا بمشاركته إنحيازه فأسلوبها واقعى، والأخرى أسلوبها تجريدى ، يظهر فى المستوى الأوّل ، ويحتلّ المحور الرئيسى لمجمل السطح الملون، مشاهد يقف فى انتباه متأملاً اللوحة المدانة، والغارقة فى فوضى من الألوان. ويبدو زائر المعرض فى وقفته الجاذبة، صورة منّا نحن المشاهدين. وهو بوقفته تلك يدعونا إلى الدخول معه إلى ذلك العالم الغريب، وعقد المقارنة بين عالم اللوحة العبثى، وبين العالم الواقعى، المنضبط الواضح، وإذا كان هذا رأى "روكويل" فى أسلوب من أساليب الفنّ الحديث، فإنّه لا يدين كلّ أساليب الفنّ على إطلاقها، تكشف عن ذلك لوحة له لمجلة "لوك" نشرت فى ١١ يناير ١٩٦٦، يبدى فيها تعاطفه مع تعبيية

"بيكاسو" ولم يعترف بإعجابه في الستينيات كما يشير تاريخ اللوحة، بل أنه أعلن هذا الإعجاب بعد رحلته الأولى إلى "باريس" سنة ١٩٢٣، وترجم إعجابه ببعض تيارات الفنّ الحديث في عدد من الاغلفة، كان لها أكبر الأثر في فزع هيئة تحرير المجلة ممّا جعله يعجل بالتراجع عن محاولات التحديث ، وإن لم يتراجع عن إبداء الرأى فيما يحيط به من أساليب فنيّة ، وأحداث اجتماعيّة ، وسياسيّة ، في الحياة الأمريكيّة والعالميّة . يعلّق تعليقات تكشف عن وعى عميق وذكاء وحساسيّة ، وميل إلى المداعبة الكاشفة. ولقد عاب عليه بعض النقاد حرصه على الاستعانة بالصور الضوئيّة ، والواقع أنّ لوحاته تؤكّد أنّ تلك الصور تمثّل بالنسبة له ذاكرة ، ومرجعا مساعدا ، ومثيرا جماليّا وتعبيريّا وليس في ذلك عيب . وما أكثر المبدعين الكبار الذين استعانوا بالصور الضوئيّة على هذا النحو ، منهم على سبيل المثال "أوجين ديلاكروا" و"إدجار ديجا" وكان من المستحيل بالنسبة لـ "روكويل" أو غيره أن ينفذ بعض لوحاته بدون الاستعانة بمرجعيّة الصور الضوئيّة، أمثال لوحاته "كلّ حسب ضميره" سنة ١٩٤٣، "صلاة المائدة" سنة ١٩٥١ ، صورة شخصيّة ثلاثيّة سنة ١٩٦٠ ، وزن الجوكر سنة ١٩٥٨ ، القوميسير سنة ١٩٦٢ ، نادى الجامعة سنة ١٩٦٠ .

يحتفل "روكويل" بمسرح أحداث كلّ لوحة ، وتحتلّ الأبنية المعماريّة ركيزة أساسيّة في ذلك المسرح ، وتكون العمارة ذريعة لرسم جغرافيّة المكان، بما يفيض أحيانا عن حاجة الحدث المحورى. وإذا كان "فيرمير" يحتفل بالعمارة الداخليّة فإنّ "روكويل" يلقي بنفسه، في معظم الاعمال، في مشاهد الشوارع، والعمارة من الخارج، ولا يغلق على نفسه أبوابه الداخليّة إلا في قليل جدّا من اللوحات، والتّى سبق الإشارة إليها. في لوحة "نادى الجامعة" اختار

جدارا معماريًّا عتيقًا، تتوسّطه نافذة شامخة تليق برجال علم. ولم يتوقّف عند احاطة العلماء بهذا المبنى الوقور، بل أراد أن يمهد بتلك الفخامة، وذلك الجلال المعماري الطريق إلى مفارقة فاضحة، عرّى بها وقار العلماء ... عندما هزّ وقارهم ، ودفع إلى وجوههم بفضول سعيد، وسمّر عيونهم على اتفاق بين بحار شاب ومومس يقفان أسفل نافذتهم. ويواصل الإمساك بالمتناقضات في لوحة بعنوان "ضبط عجلة السيّارة" في قَمّة اللوحة، وهى فى ذات الوقت قَمّة ربوة، ينهض أو يتكئ عليه كوخ "مهلهل" يجلس صاحبه فى استرخاء محاط بممتلكاته الهزيلة: بضع قطع من ملابس داخلية قديمة، وبضع عنزات، وبافطة مكتوب عليها "ممنوع التعدّي" ويتطلّع فى شماتة إلى قاع اللوحة، حيث توجد فتاتان جميلتان، تتبطح إحداهما أرضا لتستبدل إحدى عجلات سيّارتها بأخرى. اللوحة انقلابيّة، فمن يحتلّ قَمّة المجتمع يأتى موضعه فى القاع، ومن يعيش فى هامش المجتمع يحتلّ قَمّة اللوحة وليس بين بشر اللوحة إلا النفور والشماتة والمهانة . إنّ " روكويل " ليس إشتراكيا بالطبع ورغم ذلك فقد نجح بحسّه الإنسانى الصادق فى إدراك أنّ مجتمع الطبقات لا يفرز إلا الحقد والعداء. وفى لوحة "قطار الضواحي" يكشف عن تناقض آخر، بين الزحام وعجلة المسافرين أثناء انتظارهم لقطار لا نراه ، وبين مشهد خلفى خال إلا من شبح إنسان واحد ، يحيطه زحام من السيارات الخاصّة . وتعبّر اللوحة عما يصنعه الزحام فى سلوكيّات الناس .



الفتاة و المرأة

شغلت " المرأة " حيزًا لافتًا في فنّ التصوير، وأعانت المبدعين على اكتشاف البعد الرابع كما ألهمت بعضهم بكشوف أسلوبية جديدة مثل "التكعيبة". وإذا كانت المرأة قد ارتبطت بالبحث عن البعد الخفي، فقد ارتبطت في ذات الوقت بالمرأة، وكان من الطبيعي أن تحتلّ تلك الثنائية ركيزة محورية عند كثير من المبدعين، من أهمهم :

- المصوّر الفلمنكي "جان فان إيك" (١٣٧٠ - ١٤٤٠) ولوحته بورتريه أرنولفيني وعروسه .

- المصوّر الأسباني "فيلاسكيز" (١٥٩٩ - ١٦٦٠) ورائعته "وصيفات الشرف".

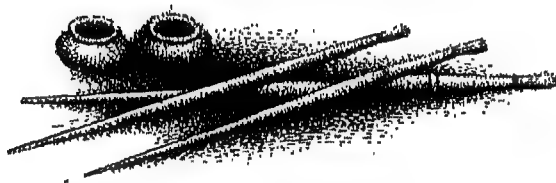
- المصوّر الفرنسي "آنجر" (١٧٨٠ - ١٨٦٧) ولوحته "أمام المرأة".

- المصوّر الدنمركي "إكرسبرج" "Eckersberg" (١٧٨٣ - ١٨٥٣) ولوحته "سيّدة في المرأة".

- المصوّر الأسباني "بيكاسو" (١٨٨١ - ١٩٧٣) وسلسلة لوحاته التي تضمّ المرأة والمرأة.

وإنضمّ إليهم "تورمان روكويل" بلوحته "الفتاة والمرأة" التي نشرت في ٦ مارس سنة ١٩٥٤، وتعدّ هذه اللوحة من أرقّ لوحاته، وهي تمثّل صبيّة صغيرة، بقميص نوم شقيقتها - على الأرجح - وتظهر صورة الممثلة الأمريكية الفاتنة "جين رسل" على فخذها، تحيطها أدوات التجميل، بينما ظهرت عروستها ملقاة في إهمال على الأرض . تتطلّع الصغيرة إلى وجهها الرقيق في

المرأة. وتقوم المرأة بدورها المزدوج التقليدي، وهو الإحياء بأننا أمام عالمين: عالم الواقع الذي نشاهد فيه الفتاة من الخلف، وعالم الخيال، أو الصورة المنعكسة على المرأة. ولأن "روكويل" لا يريد لنا في هذه اللوحة أن نشئت انتباهنا، يختلف مع نفسه قليلا، ويلغى التفاصيل غير الضرورية، بإغراقها في حياد الدرجات الداكنة. وعلى الرغم من قدرات "روكويل" الهائلة في متابعة درجات النور والظل وعلى الرغم من وعيه بأن درجات الصورة المنعكسة تظهر في التصوير الضوئي مغايرة للأصل، فقد تسامح معها هذه المرة لكي يحقق وحدة اتصال بينهما، وقد تحقق الاتصال بالفعل بين الفتاة/الأصل، والفتاة/الصورة بواسطة القميص الأبيض المحلى بالدنتيلا.

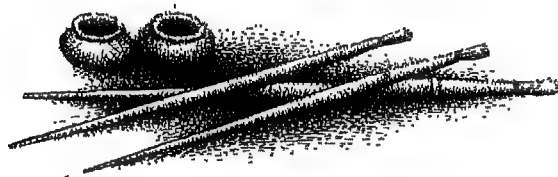


الفنانّ فان جوخ و لوحة " أكلّى البطاطس "



ولد الفنّان الهولندى فان جوخ فى ٣٠ مارس سنة ١٨٥٣ وكان والده قسّيسا، وكانت الأسرة تنتمى إلى مذهب كلّفان اللاهوتى الفرنسى البروتستانتى، وهو مذهب لا يعترف بسلطة الأساقفة، ودفعه هذا عندما صار هو نفسه قسّيسا، الى تحطيم كلّ الأطر المصطنعة للمجتمع وسرعان ما دفع ثمن موقفه الإنسانى من عمّال المناجم ... عندما تخلى لهم عن كلّ ممتلكاته ... وكان - بالطبع - الطرد من الوظيفة وتوفّى فى ٣٠ يوليو سنة ١٩٨٠ - كما هو معروف من أثار قذيفة أطلقها هو على نفسه يأسا من الحياة، وبين التاريخين عاش حياة عاصفة، وتاريخا مليئا بالألم والإبداع، وهي حياة صارت معروفة لكلّ النّاس، بسبب الأفلام السينمائية والتلفزيونيّة وعشرات الكتب ومئات المقالات التى تناولت حياته، وركّزت على جوانبها المأساويّة، الإحباط الدائم

الفلاحين يستحقّون بجدارة أن ياكلوا الثمار التي تعبوا من أجلها . كما أردت أن
يفكّر المشاهد في نوع من الحياة اسهم بطريقة ما، في تحضّر البشريّة.

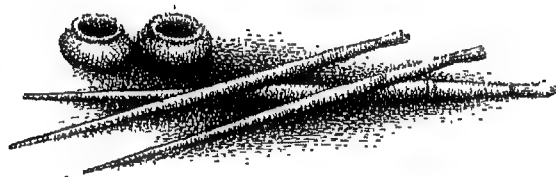


واحد، بل لاسباب عديدة، لذا اظنّ أنّ تلك الاسباب الأربعة وراء ذلك العمل المجنون.

ولو تركنا تلك الأحزان الشخصية جانبا، فسنجد أمامنا فنّانا مخلصا لفنّه، أشدّ الإخلاص. صحيح أنّه لم يدرس الفنّ دراسة منهجية منتظمة، غير أنّه كان يتقّف نفسه بنفسه، وكان يدرك أنّ هضم تراثه الفنّي هو بداية الطريق. وتعكس لوحاته الأولى تأثرا بالمدرسة الهولندية وبشكل خاص "رمبرانت" وكان شديد الإعجاب بـ "ديلاكروا"... أمّا "ميليه" فقد كان مفتونا به، وفي خطاب لشقيقه وصف "ميليه" بأنّه الأبّ والقائد للمصوّرين الشباب، وأنّ الفضل يعود إليه في فهمه وحبّه لكلّ ما يعرف ويحبّ في الفنّ. وقد تعرّف على عدد من الفنانين التأثيريين دون أن يسمح لنفسه بمتابعة أسلوبهم، وفي خطاب إلى شقيقه قال بوضوح: "إنّ هناك مدرسة للتأثيريين، فيما اعتقد، غير أنّي لا أعرف عنها الشئ الكثير". وإن شارك التأثيريين عشقهم للرسم اليابانيّة وخاصة رسوم "هوكوساي" و"هيروشيغ" وقد ظهرت نتيجة هذا التماس الخلاق في العديد من لوحاته. وتعكس لوحة جامعي البطاطس عن تأثّر واضح بمنهج رمبرانت في الضوء واللّون. استعار "فان جوخ" الجوّ الليلي لرمبرانت، والإضاءة ذات المصدر الثابت الذي لا يخلو من حزن. تضمّ اللوحة أسرة من الفلاحين يلتفون حول مائدة العشاء. ولقد أجرى "فان جوخ" دراسات تبلغ العشرات لوجوه الأسرة الواجمة.

وقال "فان جوخ" عن هذه اللوحة: أردت أن أعطى الاحساس بأن هؤلاء البسطاء الجالسين تحت ضوء لمبة الغاز يأكلون من محصول ارضهم، كما أردت أن أمجّد بصورة غير مباشرة قيمة العمل اليدوي، معترفا بأن هؤلاء

الفلاحين يستحقّون بجدارة أن ياكلوا الثمار التي تعبوا من أجلها . كما أردت أن
يفكّر المشاهد في نوع من الحياة اسهم بطريقة ما، في تحضّر البشريّة.



أنطوان مايو بين فينوس ... ولاعبى الورق !



التقيت بلوحاته لأول مرّة فى "باريس": فى يناير سنة ١٩٨٥، فى قاعة "آلان بلونديل"، القريبة من بيت الثقافة العالمى المسمّى "مركز بومبيدو". وشعرت للوهلة الأولى، بأنّ قرابة ما تربطنا، على الرّغم من أنّ لوحات معرضه كانت تستلهم المنحوتات الإغريقيّة، بأسلوب أقرب إليّ "السرياليّة". وأذكر أنّى تساءلت يومها عن سرّ تلك القرابة : هل هى ألوان البحر الأبيض، وأنا ابن بحر؟.. هل تتمثّل تلك القرابة فى الضوء الساطع الذى نلتقى به مع شمس مصر ؟.. وقبل أن أغرق فى الأسئلة طلبت "الكatalog"، وما كادت عيناى تمسكان بأوائل السطور حتّى فرحت بنفسى!.. وسالت مديرة القاعة عن هذا القريب الذى ولد فى مدينتى "بور سعيد"، وانتقل بعدها مع والده، الذى كان يعمل مهندساً بشركة قناة السويس، إلى "الاسماعيليّة"، وعاش فى الاسكندريّة

طالباً فى الكلية اليسوعىة .

لئنه يكون واحدا من تلك المجموعة التى تجلس فى ركن، يتبادلون حديثا ضاحكا، فأنا أحب أن أتعرف على الناس وهم فى حالة معنوية طيبة!

قالت المديرية باقتضاب : جاء الفنان يوم الافتتاح، وانصرفت لحالها. وانصرفت بدورى إلى تأمل لوحاته، ولاحظت صورته الشخصية على حائط مكتوب تحتها: "تكريم مايو لبلوغة الثمانين"، وعندما عدت للكتالوج للاطلاع على ما به من مادة علمية وجدت إجابة على " بعض الأسئلة " وأسعدنى أن يقام له معرض آخر، بعد رحيله، بالقاهرة بقاعة الهناجر، حول مجال واحد من مجالات أنشطته الفنية، وهو "تصميم ملابس" فيلم "أرض الفراغة".

ملاح من حياته

ولد "أنطوان مالياراكيس مايو" سنة ١٩٠٥ من أب يونانى وأم فرنسية. أراد له والده أن يصبح مهندسا مثله، وأراد الإبن أن يكون رساما، غير أنه تظاهر بالموافقة حتى لا يعرقل الأب سفره إلى "باريس" سنة ١٩٢٣. وهناك تعرف على فنانى "الدادية" و "السريالية" أمثال "أندريه بریتون" و"تزارا" و"بيكابيا" و"تاجى"، وانغمس فى عالم الفنانين فى "مونبارناس"، وعالم السرياليين بشكل خاص، دون أن ينتمى إلى أية جماعة ، فقد كان حريصا على أن يكون مستقلا.

وعندما اكتشف والده الحقيقة قطع عنه النفقة. ويصف "مايو" حالته بقوله: "عشت عامين لا أكاد أرى خلالها ورقة من فئة الخمسين فرنكا" يقصد الفرنك الفرنسي القديم" وكنت أيامها اذهب إلى كل مكان سيرا على الأقدام، وقد خففت عني تلك المحنة أن تعرّفت على بعض العاملين في الفنادق الكبرى، وكانوا يمدّونني بما لديهم من طعام فاخر!".

ويعلق "مايو" على كساد الثلاثينيات بقوله: "مع مجيء الأزمة تعدّدت المواصلات. في ظرف عام واحد امتلأت "باريس" بالعاطلين، ولم يعد الأمريكيون والأجانب يظهرون إلا نادرا، ولم تعد أماكن اللّهو أكثر من أماكن اللوداع"... "لقد تغيّر كلّ شيء في "باريس" بما فيها أنا شخصيًا. ولم يعد هناك حديث عن الرسم بل السياسة، وانقسم الأصدقاء القدامى: صار السرياليون تروتسكيّين، وشكّل "بريفير" جماعة "أكتوبر"، بينما غرق "روجيه جيلبير - ليكونت" في الإدمان". وبعد كفاح أقام معرضا شخصيًا، لكن... للأسف... أقيم المعرض قبل إعلان الحرب العالميّة الثانية بثمانية أيّام، ففشل المعرض. وأعلن محافظ "باريس" أنّ الحياة الفنّية قد انتهت. ويعلق "مايو": لم أستطع أن أرسم أثناء الحرب إلا مشاهد الصيادين، لأنّ غيرهم من البشر كانوا يفرّعونني بوجوههم المفعمة بالقلق. كان كلّ النّاس منشغلين بالبحث عن بيضة أو زجاجة زيت".

على الرّغم من الكميّة الهائلة من اللّوحات التي تركها "مايو" فإنّ الذي حقّق لاسمه ذبوعا كان تصميماته للديكور والملابس لمسرحيات شكسبير وتشيكوف وغيرهما من كبار المؤلّفين، وشارك في تلك الأثناء "بريفير"

و"ترونيير" فى بعض الأفلام السينمائية. وعندما انتقل إلى "روما" سبقته شهرته كمهندس "ديكور" وعلى الفور دعى للإسهام فى أعمال مسرحية وسينمائية. وهكذا يعود من جديد إلى "الهندسة"...

المرحلة المصرية

لم أجد من المراجع ما يضىء مرحلته الفنية فى مصر، سوى خطاب وحيد أرسله إلى الفنان المصرى المعروف "مينا صاروفيم" بتاريخ ١٧ فبراير سنة ١٩٨١ من روما ، يشكره على أنه أنقذ قليلا من لوحاته التى تركها بمصر ولا يعرف عن مصيرها شيئا. ولحسن الحظ ... كان قد صورها "فوتوغرافيا"، وأرسلها إلى "مينا صاروفيم". الذى أثار دهشتى هو إقامته معرضين بمدينة "الاسماعيلية" أولهما أقيم سنة ١٩٣٢، والثانى سنة ١٩٣٩ ولم يحفل به، حسب علمى ، أحد من النقاد المصريين، أو النقاد الأجانب المقيمين بمصر. ولم يذكر هو نفسه، فى سيرته الذاتية عن شبه علاقة، أو حتى معرفة، بكبار فناني الاسكندرية أمثال: جورج صباغ، ومحمد ناجى، ومحمود سعيد. كل ما ذكره عن الاسكندرية قوله: "املك ذكريات حلوة عن ذلك الظل الكثيف الذى كانت تلقيه شجرة التين البنغالى التى احتلت جزءا من فناء الكلية اليسوعية . كنت أتزلق مرتعدا على فروعها!" ... ورغم ذلك فإن قليلا من لوحاته التى رسمها فى مصر تكشف عن اقتراب من أسلوب "محمود سعيد" خاصة فى لوحة "السودانيان" التى رسمها سنة ١٩٣٥. هل جاء ذلك مصادفة أم عمدا؟ لا أستطيع القطع بشيء. ربما تأثر بمحمود سعيد فى تلك المرحلة، أو تأثر

بالمصدر المشترك وهو النحت المصرى القديم، حيث الانصراف عن ثثرة التفاصيل والاكتفاء بما هو جوهرى وضرورى فى العمل الفنى، والاحتفال بالعالم الداخلى للنموذج . وإذا كان ذلك احتمالا، فإنّ الرّاجح هو تأثر "مايو" بـ "بيكاسو" فى مرحلته الزرقاء، وتأثره بالوجوه "الهلينية". أهمّ ما يلفت النظر إلى لوحاته المشار إليها هو ظهور مفردات ستحتلّ مركز البطولة فى لوحاته. أعنى: مفردة الأيدي، وستبقى صفة جوهرية من الوجوه هى: النظرة الاستبطانية ، الحالمة. وتترك لوحة "سودانيان" شيئا للمستقبل هو: روح الدعابة والاهتمام بالحقائق اليومية. أمّا على مستوى الأسلوب الفنى فإنّه يمكننا الحكم بأنّ عديدا من لوحات تلك الفترة تنتمى إلى ما يمكن وصفه بـ "الأكاديمية المحرّقة" أى التى تتقلّ الواقع بتصرّف. ويغلب على ألوانه الاعتدال والهدوء.

أمّا المجموعة الثانية التى رسمها فى مصر فكانت سنة ١٩٥٦، واقتصرت على مناظر خلوية فى الاسكندرية و الإسمايلية، والأقصر وأسوان. ويتناقض أسلوبيا بهذه المجموعة مع المجموعة السابقة ، لا من حيث اختلاف الموضوع، بل من حيث البناء الفنى والتلوين، ففي تلك المجموعة يقوم اللون بالبطولة الأولى والأخيرة، ويبدو تأثره بمرحلة "ماتيس" المسماة "الانشطارية" "Divisionisme" واضحا ، والانشطارية هنا لا علاقة لها بالذرة، بل باللون، والمقصود بها هنا تفتيت الألوان المختلفة الى لمسات قصيرة، ويتمّ التلوين فوق مسطح اللوحة بدلا من "الباليت" للاحتفاظ بطزاجة، وإشراق اللون، وتشبه لمسات "مايو" قوالب من الطوب، وسوف تتطوّر تلك التجربة، وتتوحد مع نقيضها فى لوحات تحتفل بالكتلة قدر احتفالها بالطبقات اللونية الكثيفة.

المرحلة الأوروبية

ابتدأت مرحلته الأوروبية بالسفر إلى "باريس" والالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٢٣، واستمرت تلك المرحلة بين "باريس" و"روما" إلى أن توفى سنة ١٩٩٠. ارتبط وجوده في "باريس" بالاندماج في الجماعة "الدادية" ثم "السريالية" والاقتراب الحميم من رائدى هذين الاتجاهين: "تزارا" و"بريتون" وصادق عددا من كبار المفكرين والروائيين والشعراء أمثال: "البير كامى" و"هينرى ميلر" و"ديمتري أناليس". واشترك الأربعة في تقديمه في كتاب تكريمي تحت عنوان جانبي "خمسون سنة من الرسم" وعنوان رئيسي "مايو - ألعاب الأيدي بين الأخيار والأشرار" وهو مقطع من قصيدة لـ "برفير" ويتحدث فيها بلغته الواضحة، البسيطة والعميقة، في ذات الوقت، عن عالم "مايو" الفني، وعن عالم لاعبي الورق الذين احتفى بهم في لوحاته.

على الرغم من حرصه على الاستقلال فإن من إحتك بهم من أفراد وجماعات قد تركوا تأثيرهم في فنه، أكثره كان في القشرة الخارجية، ففي رسومه بالحبر الصينى ، ولوحاته الملونة بالألوان الزيتية بعض "الاستعارات"، و"الاستلهامات" من الأسلوب السريالى ، ومن "ماجريت" على وجه الخصوص، وهو أكثر الرسامين ميلا للرصانة الكلاسيكية ، وأقربهم إلى الأسلوب الرمزي. لو تجاوزنا القشرة إلى طبقة تحتية لاكتشفنا مساحة فاصلة بين اللوحة "السريالية" ولوحة "مايو"، فاللوحة "السريالية" تحتاج ، في فكّ شفرتها، إلى عون "علم النفس التحليلي"، بينما تكشف رموز "مايو" عن نفسها ، فى معظم الأحوال، من داخل بنائها، وهو بناء مسرحى يكشف عن هوية صاحبه للوهلة

الاولى: فما أكثر المنحوتات الهلينيّة التي تطالعنا في تجلياته ثلاثة: وجوه
حجريّة، أقنعة، وجوه حقيقية. تفترق أحيانا وتلتبس أحيانا اخرى. في رسومه
الزيتيّة شبّح ابتسام. وفي رسومه الخطيّة ابتسام صريح لكن... لا تتخدع!..
فهو يلطّف ، ويخفّف بابتسامه من وقع الارتطام بفلسفته العبثيّة التي ترى أننا
نعيش في وجود مشكوك في مصداقيّته . لا أمل فيه. ففي لوحة "ممر" لا نشاهد
ممرّا ، ولا ثغرة واحدة للنفاذ خلالها إلى الجانب الآخر. تواجهنا بحسم كتلة من
الأغصان الجرداء الشائكة، محشوة ثغراتها بالأحجار الثقيلة، ولا سبيل إلى
زحزحة شيء من مكانه إلا اذا استعد من يحاول ذلك إلى وقوع زلزال يكون
هو نفسه ضحيّته بغير شك !! أمّا لوحة "أقنعة تلبس أقنعة" فعنوانها يصف بدقّة
موضوعها، ويؤكد الفكرة الأساسيّة وهي غياب الحقيقة الدائم. وتمتليّ لوحات
"مايو" بتحوّلات "كفكاويّة"، وإن اتّخذت خطّ سير مغايرا، فبدلا من طريق
التحوّل من إنسان إلى كائن أدنى ، تتحوّل الكائنات الحيّة، سواء الأعلى منها أو
الأدنى، عند "مايو" إلى مسوخ حجريّة. ففي لوحة لقاء تتحوّل الطيور إلى
منحوتات حجريّة، تلتقي أو بمعنى أدقّ ترتطم بالفضاء... والنتيجة يمكن تخيلها
ببساطة(!)

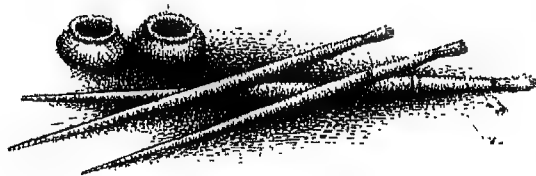
ويميل "مايو" إلى عالم الصمت، وإن كان صمّتا مشحونا بما يخيف.
وهو لا يكتفى بتكميم الأفواه، بل يكبّل الأجساد الحجريّة أحيانا بالحبال، كما في
لوحة "بياض"، ولم تغفل لوحة "الطبيعة الصامتة" من التأكيد على فكرة أن كلّ
شيء إلى زوال، كما في اللوحة التي رسمها سنة ١٩٧٥، وهي تضمّ سلطانيّة
مهتّمة، وشاكوشا: (السبب و النتيجة) كما تضمّ سلطانيّة سليمة، وبيضتين
سليمتين تنتظران نفس المصير!

أصابع اليدين

تأتى الأيدى والأصابع مكملّة للحالة التعبيريّة للوجوه، فى معظم لوحات فنّانى "الصورة الشخصية"، بينما تحتلّ الركيزة المحوريّة فى كثير من لوحات "مايو". تشبه الأصابع، عنده، كيانات أخطبوطيّة. تنتشر فى كلّ اتّجاه. تخلق تلال الأحجار بحثا عن فريسة مجهولة - كما فى لوحة "الباحث" - وتتمردّ بهيئتها العدوانيّة على النوايا الطيّبة - أحيانا - للفنّان ذاته! كما فى لوحته شهر العسل. صحيح... هناك التحام بين أصابع عاشقين، ولكن ما أشبه ذلك الالتحام باشتباك وحشين، يضغطان ضغطا كثيفا على بيضات لا مفرّ من تهشّمها!.. وتنهض الأصابع حاجزا ثقيلا أمام وجه حالم جميل - كما فى لوحة "الستارة الحمراء". وشاركت الكرات البيضاء والبيض والأصابع فى القيام بأدوار بهلوانيّة، استلهمها "مايو" من صعاليك "الورقات الثلاث" ولاعبى البيضة والحجر. و هو لا ينقل عالم الصعاليك نقلا حرفيّاً، بالطبع، بل يستنطقه لوحات تعبّر، بدقّة، عن عالمه الباكى فى الاعماق، المبتسم على السطح على الإنسان والزمن. غير أنّه يسترخى أحيانا عند منطقة الدعابة للدعابة. ولم ييخل على الأقدام بدور مرموق، وإن كان دورا وحيدا - تقريبا - وهو القمع، والسحق، والاحتقار!

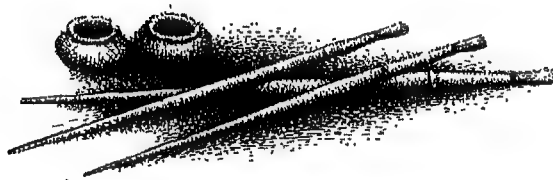
يميل "مايو" فى رسومه الملونة إلى تجسيم الأشكال، وتلخيصها من التفاصيل، بينما يأتى سطح لوحاته محمّلا بطبقات كثيفة من اللون، وزاهدة فى التنوّع، بلمسات أقرب إلى ندف القطن، ويأتى البناء تابعا لانحيازه إلى القصّ. ففي لوحة "الشيطان" يطلعنا على كلّ عناصر "الحكاية"، ويعطينا بذلك من إحالة

اللّوحة إلى شيء خارجها لكي نفهمها، ففي اللّوحة نشاهد جداراً قديماً قد تهدّم ومن كوة، يطلّ علينا منها وجه فتاة جميلة، تغرينا بحسنها، وتكرّر ثنائيّة (الفعل والفاعل): الفاس والكوة. ويتكرّر رمز "النافذة" الّتي تفصل بين مشهدين: مشهد أمامي، ومشهد خلفي ينسجان معاً مشهداً مسرحيّاً مقروءاً. إنّ مثل هذه اللّوحات تنتمي إلى نصّ أدبي مكتوب أو متخيّل، تستخدم بناءً فنيّاً لها لهذا تبتعد لوحات "مايو" عن أسس التصميم كما نعرفها في عصر الإحياء، وإن كانت لوحاته - بالضرورة - تخلق لنفسها توازنات مختلفة، مستعارة، على الأرجح، من التكوينات السينمائيّة الّتي تعتمد على الحركة ... وإن جاءت الحركة في لوحات "مايو" تفريريّة، ففي لوحة "اللّغز" نشاهد شاباً وفتاة مسخاً حجراً، تسعى أطراف أناملها للتلامس، على النّحو الّذي حدث مع موضوع "مايكل أنجلو" المسمّى بـ "خلق آدم" في قبة "السكستين" بالفاتيكان. التقطهما، وهما لا يزالان جزئين من تلّ حجري، ويتّجهان إلى التحوّل إلى الطليعة البشريّة. وتقوم لمساته القطنيّة في الإسهام في توتر سطح اللّوحة. وهو لا يفتّت اللون شأن "التفتيطيين" أو "الانشطاريين"، بل يفتّت اللّمسات ذاتها، ويضجّ برشاقته، من أجل إعطائنا حسّاً حجريّاً مشكوكاً في أمره. وبالنسبة لي فقد أحسست أنّ علاقتي بلوحاته صارت في أحسن حال، عندما تخلص من الطبقات العجينيّة الملوّنة، ورسم مباشرة بالحبر الصيني والأسنان الملوّنة، ولم يكن في حاجة لمراجعة دققاته التعبيريّة التلقائيّة .



تعليق البير كامى

علّق "البير كامى" على فنّ "مايو" بقوله :
السلام هو أن نحبّ فى صمت ، لكن ... لأنّه لا مفرّ من الكلام ، عندئذ يتحوّل
كلّ شيء إلى جحيم ! إلا أنّ الجمال، بعد فترة، يعيد الصّمت من جديد، إلى
الأفواه: هنا يتألّق "مايو".



مجموعه



بنات بحری : محمود سعید



رقصة سودانية : ناغب عياد



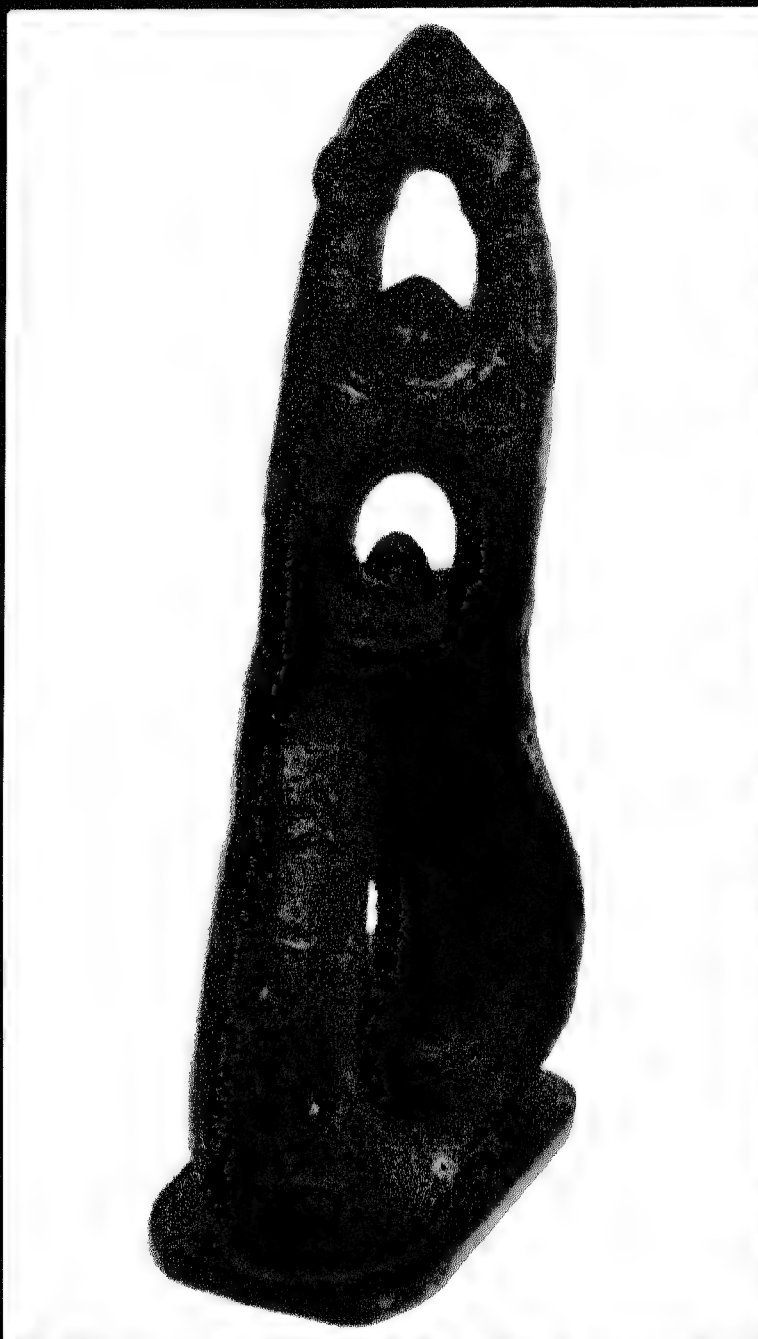
فتاة ريفية : يوسف كامل



عازفة العود : أحمد صبرى



وجه سيدة : حسيه بكار



أمومه : جمال السجيني



نافذتی فی بلوماتناخ : جورج صباغ



في ظلال القهقهه : داود عزيه



بیوٹ : موريس فرید



حروفیات : أبو خلیل لطفی



منظر حروفی : محمد حبی



الخبيف : فائق حارسه



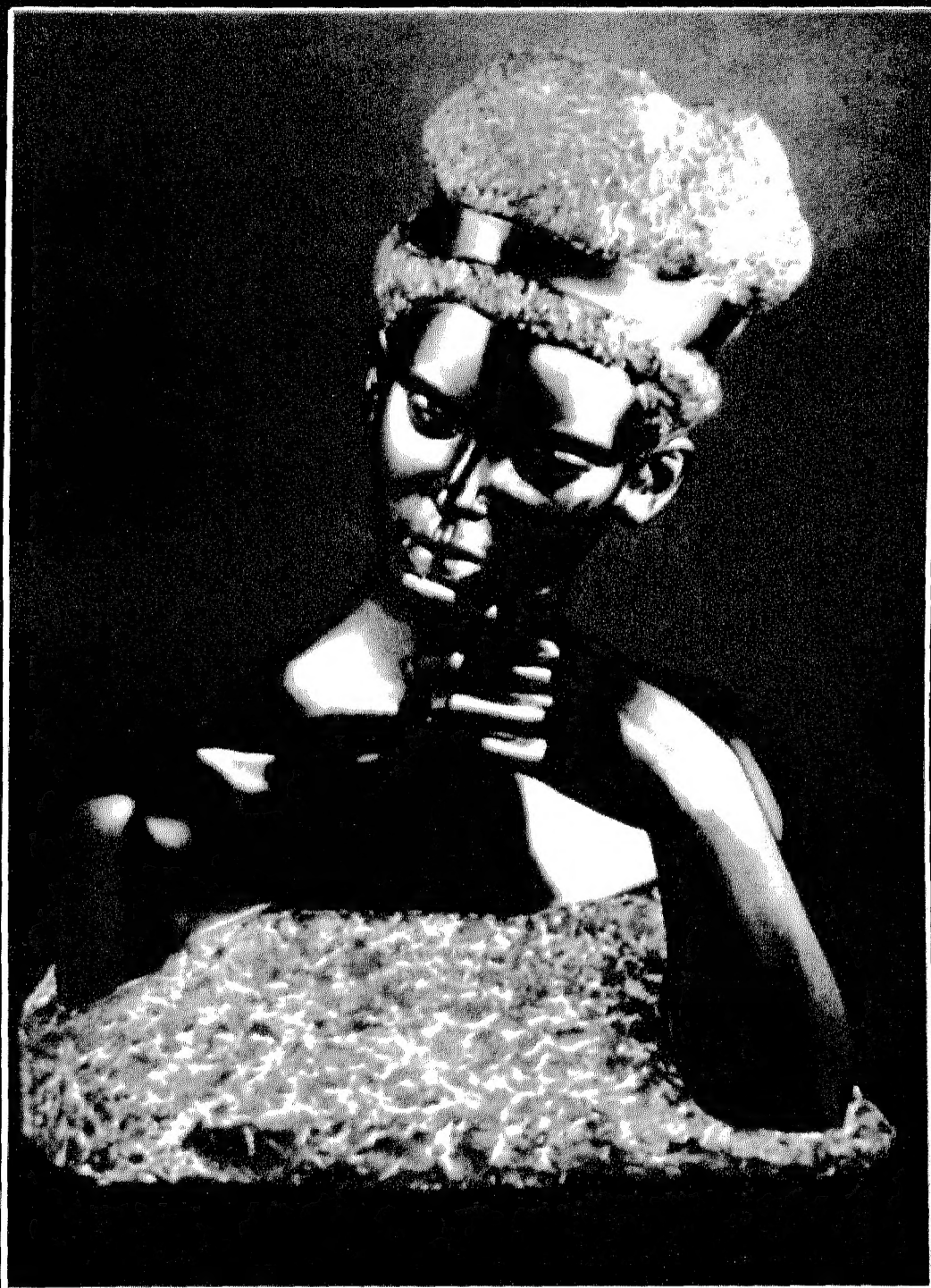
تشكيل نحتي : سامي محمد



سيدة تونسية نور الدين الخياشي



اليد أنطوان مايو



تمثال إدوارد ساتروز

• محمود بقشيش •

- ولد في مدينة "كفر الزيات" في ١٩٣٨/١٢/٢٥ .
- تخرج في كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير) سنة ١٩٦٣ .
- يشارك في حركة الفنون التشكيلية المصرية في مجال الإبداع ،
و النقد الفني منذ تخرجه .
- نال جائزة الدولة التشجيعية في فن الرسم سنة ١٩٨٧ .
- نال جائزة التحكيم في " بينالي القاهرة الرابع " في فن الرسم .
- شارك في العديد من لجان التحكيم المحلية و الدولية ، منها :
" ترياقلى القاهرة الأول لفن الجرافيك " .
- تنشر دراساته و مقالاته النقدية في العديد من المجالات الثقافية
المصرية و العربية منها مجلة الهلال .
- من مؤلفاته : " البحث عن ملامح قومية (عن دار الهلال) - " النحت
المصرى الحديث " (عن الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى) .
- تفرغ لممارسة الفن و النقد منذ سنة ١٩٨٤ حتى الان .



الدار المصرية اللبنانية